مع زعيم الأدب العربي في القرن العشرين

كنت في زيارتي الأخيرة للقاهرة أجول في بعض مكتباتها متطلعاً إلى جديد لم أعرفه من المؤلفات الحديثة، فعثرت على كتاب طُبع منذ عهد بعيد يقرب من الأربعين عاماً، تحت عنوان (مع زعيم الأدب العربي في القرن العشرين)، يريد به كاتبه الدكتور طه حسين، ومؤلفه هو الأستاذ الكبير عبدالمتعال الصعيدي؛ الذي اشتهر ببحوثه المتتالية في المجلات العلمية والأدبية، ومن أشهرها مجلة الرسالة التي احتضنت آثاره الفكرية على مدى عشرين عاماً، وله من المؤلفات مايزيد عن أربعين مؤلفاً في علوم شتى، من المنطق والتاريخ والنحو والأدب والحديث، كما كان أستاذاً مرموقاً بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، نحو عشرين عاماً، فالكتاب بموضوعه الحافل وبمؤلفه النابه جدير بالقراءة والدرس، ولم يكن في المكتبة غير نسخة واحدة، فغالى البائع في ثمنها مغالاة شديدة، وقبلت ما عرض عن سماح..

والكتاب فصول شتى تعرض لآراء الدكتور طه حسين في أشهر مؤلفاته الذائعة، فتناقشها مناقشة هادفة، وهي بذلك تكون تاريخاً أدبياً لفكر الدكتور طه في بحوثه الإسلامية، وقد عُرف الدكتور في مطلع حياته بالتهجم على بعض الكتب في الإسلام، ولم يكن موفقاً، إذ كان ينتحي وجهة المبالغة، ويتابع

آراء الاستشراق متابعة شديدة، ويسوقها كأنها بعض آرائه التي اهتدى إليها، وهذا ما كشفه الأستاذ عبدالمتعال الصعيدي في كثير من صفحات الكتاب.. ومن الجدير بالذكر أن الأستاذ عبدالمتعال الصعيدي كان أول من كشف النقول المخطئة، التي أخذها الدكتور من كتب الاستشراق، فنشر عنها مقالات في الجرائد اليومية عند ظهور كتاب في الشعر الجاهلي، كما أشار إلى ذلك الأستاذ أنور الجندي في كتابه «معارك أدبية» مستشهداً بالدليل.

والكتاب يقع في ستة فصول مزدحمة بالأفكار الجادة، ولا سبيل إلى الحديث عنها في هذا النطاق الضيق، ولكني سأختار بعض ما كان له دوي في المجتمع الأدبي، فأعرض جُهد الأستاذ الصعيدي في تفنيد ما تورّط فيه الدكتور، ولم يكن الصعيدي وحده هو الذي اقتحم ميدان النقاش مع الدكتور طه حسين، ولكنه كان أحد فرسان الحلبة التي تكشّفت عن تُراث ضخم في مكتبة النقد الأدبي، وكان كتاب زعيم الأدب العربي في القرن العشرين، هو أحد الكتب الهامة، وإن لم يشتهر كما اشتهرت كتب الأساتذة محمد الخضر حسين ومحمد لطفي جمعة ومصطفى صادق الرافعي ومحمد أحمد الغمراوي ومحمد عرفة وغيرهم من كبار الباحثين، ولكل مقاله المعروف..

في البحث الأول من الكتاب لخّص الأستاذ الصعيدي آراء الدكتور الدالة على اختلاق الشعر الجاهلي وأنه منحول غير صادق النسبة إلى أصحابه، كما بيّن الأدلة التي اعتمد عليها الناقد الكبير، وهذا الفصل يُغني عما كتبه الدكتور لأن طه حسين يسوق في التعبير إسرافاً لا يميل إلى الإيجاز، فجاء الأستاذ الصعيدي فجلى الموقف الحق، وحدّد مناط الاختلاف..

وإذا كان الدكتور قد ذهب إلى أن واضعي الشعر الجاهلي أرادوا به نُصرة الإسلام، فإن الأستاذ الصعيدي قد أكّد أن الإسلام لم يقم على أساس الشعر الجاهلي الذي يُريد الدكتور إنكار نسبته للجاهليين، ولو حُذف الشعر الجاهلي بعامة، ما ضرَّ الإسلام في شيء، وإذا كان الدكتور يُعلن أنه يتابع العقل، ويميل إلى التفكير الحر، دون تقيّد بآراء السابقين، فالإسلام نفسه هو

الذي يدعو إلى حرية العقل، إلا إذا تعارض النقل مع ما يُوحي به العقل، رغم أن بعض علماء الإسلام يؤّولون النقل تأويلاً ليسير مع العقل.

وإذا كان الدكتور قد شك في الشعر الجاهلي وصحة نسبته إلى أصحابه ، فإن القدماء قد سبقوه إلى الشك في بعض ما نسب إلى الجاهليين، وكانوا أحرص منه على إتباع الحق، إذ لم يتّسعوا بدائرة الشك إلى كل شيء، كما حاول الدكتور أن يفعل، فهذا محمد بن سلاّم صاحب كتاب (طبقات الشعراء) يقول: «إن في الشعر الجاهلي كثيراً من الشعر المصنوع المفتعل الذي لا خير فيه، ولاحجة في غريبه»، وهذا يونس بن حبيب ينكر ما روى من الشعر على لسان الأمم السابقة، وهذا أبو عمرو بن العلاء ينحو هذا النحو، فينكر بعض القصائد، وإذاً فقضية الشك في بعض القصائد ذائعة مشتهرة، وكان على الدكتور أن يعرف ذلك جيداً، لأنه متواتر مشهور!

وإذاً فالشعر الجاهلي قد خضع للبحث الدقيق من كبار شيوخ الأدب في العصر الأموي والعصر العباسي.. ثم إن الشعر الذي روى عن النابغة وطرفة، وعنترة وزهير ولبيد، لم يكن موغلاً في القدم، وأقدمه لا يتجاوز مائة عام قبل ظهور الإسلام، والعرب عرفوا بالعناية الفائقة بالشعر، وله أسواق أدبية ، تُروى فيها القصائد الرائعة ؛ فكيف يقول الدكتور إن بعد العهد يمنع حفظ الشعر في أمة أمية، والأدلة تنطق بقوة ذاكرة الرواة، وأنهم جعلوا ينتقلون بالقصائد في شتى أحياء العرب، حتى كان لكل شاعر راوية خاص!؟

ويقول الدكتور، إن لغات القبائل ولهجاتها لم تكن متفقة، والشعر الذي ترويه متفق، مما يدل على أن الذي وضعه قد وضعه بلغة واحدة هي لغة قريش، وقد نسي الدكتور أن لغة قريش قد سادت في الجاهلية منذ أكثر من مائة عام، فأصبحت لغة العرب كافة، وبها نزل القرآن الكريم.. وفي عهد التدوين في العصر العباسي كان علماء البصرة والكوفة يفحصون ما رُوي من الشعر، وينصون على ألفاظ كانت تخص بعض القبائل ولم تشتهر، وجعلوا

ما ورد على خلاف القواعد من قبيل الشاذ، الذي يحفظ ولا يُقاس عليه.. ومثل هذا لا يقدح في الشعر الجاهلي لأنه يتعلق بمادته، ولا يتعلق بصورته!

وقد قال الدكتور إن قريشاً كانت متحضّرة في التجارة والصناعة والعمران، والشعر الجاهلي لا يدل على ذلك.. فقال الأستاذ الصعيدي إن التاريخ لا يحدثنا بشيء عن هذه الحضارة، فأين دور العلم والصناعة والتجارة والقصور بمكة حتى نقول إنها كانت ذات حضارة لا يصورها الشعر الجاهلي؟! إن الحضارة كانت في الشام عند الغساسنة، وفي العراق عند المناذرة، وقد تحدّث عنها الشعراء الذين رحلوا إلى الشام والعراق، مثل النابغة والأعشى وعدي بن زيد وحسان بن ثابت..

وقد تحدث الدكتور عن كذب الرواة واختلافهم مثل حماد وخلف الأحمر، وأنهم أضافوا إلى الشعر الجاهلي كثيراً مما لم يُقل، وقد رد الصعيدي بأن هذا مشتهر، والعلماء الأقدمون هم الذين اتهموا حماداً وخلف الأحمر ببعض الاختلاق، وذلك يعني أنهم كانوا يميّزون المنتحل من الصحيح، والدكتور لم يأت بجديد أبداً في هذا القول فهو من قبيل ترديد ما سبق أن قيل..

ويذهب الدكتور إلى أن امرأ القيس لم يسافر إلى القسطنطينية كما زعم الرواة، ولو كان قد زارها لوصف قصورها وبحارها وحضارتها، والأستاذ الصعيدي يرى أن الدكتور يكذّب ما رُوي عن امرئ القيس في وصف البادية، وما جاء في معلقته عن السحاب والمطر والإبل، فما باله يطلب منه أن يقول واصفاً مناظر القسطنطينية؟ إنه لو فعل ذلك لقال الدكتور إنه كذب ومنتحل، لأن امرأ القيس لم يعش هناك إلا زمناً قليلاً، لا يمكنه من وصف القصور والبساتين وأفانين الحضارة، وهب أن أمرأ القيس قد سكت سكوتاً تاماً عن الحديث عن رحلته، أفيكون ذلك دليلاً على أن كل ما قاله من الشعر مكذوب؟!

وقد ذهب الدكتور إلى نفي كل شعر تظهر فيه السهولة والرقة، مثل

ما رُوي عن جليلة أخت كليب، وعمرو بن كلثوم والمهلهل، وهذا خطأ لأن الأساليب الأدبية تختلف باختلاف الأدباء في جميع العصور، والعصر الجاهلي فيه من يلتزم اللغة الجزلة، ومن يلتزم اللغة السهلة، وجليلة بالذات امرأة رقيقة حساسة، فلابد أن تظهر هذه الرقة فيما تقول! ولا ترمي قصيدتها بالافتعال، لأنها أرادت أن تكون أي القصيدة سهلة قريبة إلى الأذهان.. وجاء الفصل الثاني وموضوعه «قصة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام من الناحية الدينية والعلمية»، والحق أن الدكتور طه حسين أقحم هذه القصة إقحاماً في كتاب الشعر الجاهلي، حيث لا ضرورة، لأن الكتاب يبحث في الأدب الجاهلي ولا صلة له إطلاقاً بقصة إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام وبناء الكعبة، ولكن الدكتور في أعماق نفسه أراد أن يُحدث ضجة بكتابه تشغل الناس، والضجة لا تكون إلا بالتعرض للقرآن والدين، وهنا تقوم الثائرة ويشتد الجدال، وهذا ما يقصده الدكتور، ولو خلا كتاب الدكتور من هذه المسألة ما قامت حوله هذه الضجة.. وكان شأنه شأن كل كتاب يصدر في شأن من شؤون الأدب دون أن يتعرض للدين، ولكن الدكتور نقل عن المستشرقين دون أن يعزو النقل إليهم فقال: «إنه لا يكفي في إثبات وجود إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام أن يتحدث القرآن عنهما»، وهذا يعني أن حديث القرآن موضع شك، لا يثبت حقيقة من الحقائق، وقد قال من زعم ذلك إن الذي اختلق قصة هجرة إبراهيم وإسماعيل إلى مكة هم اليهود ليتقربوا للعرب بانتسابهم إلى إبراهيم وهو والد إسحق، وإسحق والد يعقوب، فاليهود والعرب أولاد عم، وعليهم بناءاً على ذلك أن يكونوا إخواناً متحابين..

وقد أعلن الأستاذ عبد المتعال الصعيدي؛ وهو أول من بيّن ذلك من الناقدين أن كتاباً يُدعى (مقالة في الإسلام) قد تُرجم إلى العربية، وذيَّله مبشّر مغرض ببحث قال فيه هذه الخرافة؛ وقد نسب الكتاب إلى من يُسمى هاشم العربي إمعانا في التضليل، وقد جاء في الكتاب ما نصه (وحقيقة الأمر في قصة إسماعيل وسكناه بمكة أنها دسيسة لفقها قدماء اليهود للعرب تزلفاً إليهم، وتذرعاً بهم إلى دفع الروم عن بيت المقدس، أو إلى تأسيس مملكة

جديدة لهم في بلاد العرب، فقالوا لهم نحن وأنتم أخوة وذرية أب واحد، وإذاً فانتساب العرب المستعربة إلى إسماعيل ليس له أصل تاريخي في زعمهم، وقد رد الأستاذ الصعيدي متعجباً من ذهاب الدكتور طه هذا المذهب، لأنه اعترف في بعض الفصول أن القرآن هو الحكم الصحيح في كل ما يتعلق بشؤون الجاهلية حيث تحدّث عنها بإفاضة، فإذا كان القرآن هو الحكم الصحيح في شؤون الجاهلية؛ فلماذا يشكك طه حسين فيما جاء في الكتاب العزيز صراحة عن إسماعيل وإبراهيم عليهما السلام؟ كما أن اليهود حين جاءوا إلى جزيرة العرب لم تكن مكة هدفاً لهم، لأنها ليست مدينة صناعية زراعية يمكن التكسب منها، وإنما كانت المدينة هدفهم وبها نزلوا، وكانوا يبشرون أنفسهم بظهور نبي جديد يدعو إلى دين الله، ويظنون أن النبي المنتظر سيكون منهم، ﴿فلما جاءهم ما عرفوا كفروا به﴾ كما يعلن القرآن، فاليهود إذاً لم ينزلوا في جزيرة العرب إلا بين قبائل العرب العاربة من الأوس والخزرج؛ وليست العرب المستعربة، ولو كانوا في حاجة إلى الدّس والتزلف إلى العرب لتزلفوا للعرب العاربة من أبناء قحطان؛ وهم سكان المدينة حين نزولهم؛ وقد كان العرب وقت الرسالة المحمدية، يعتقدون أن أصلهم أعلى الأصول وأرومتهم أرقى الأرومات، فهل يُعقل أن يقبلوا كلام اليهود في أصولهم المنتمية إلى إسماعيل وهم لا يعتقدون ذلك!؟

ثم تطرّق الدكتور إلى اختلاف لغة حمير عن لغة عدنان معتمداً على قول أبي عمرو بن العلاء: ما لسان حمير بلساننا ولا لغتهم بلغتنا، فقال الأستاذ إن ذلك كان في القديم وقبل سيل العرم، بدليل أن الوفود اليمنية التي وفدت على رسول الله ﷺ، كانت تتكلم بالعربي من غير حاجة إلى مترجم، ولو كانت لغة اليمن بعيدة عن لغة قريش ما تم هذا التفاهم ولما دار النقاش بالعربية المعترف بها.. ثم إن العرب كانت لهم في الجاهلية أسواق جامعة في سائر أنحاء الجزيرة، فكانوا يقيمون هذه الأسواق في دومة الجندل أول ربيع الأول، ثم ينتقلون إلى هجر البحرين في أول ربيع الآخر، ولايزالون يتنقلون بين صحار والمشقّر وحضرموت ومجنة وذي المجاز.. أما سوق عكاظ فهي أهم

هذه الأسواق؛ وكانت القبائل من عدنانية وقحطانية تفد إليها، ويتحدثون كلهم بلسان واحد، ولغة واحدة، والنابغة الذبياني مثل واضح لاتحاد اللغة، فهو يحضر إلى عكاظ ويرأس هيئة التحكيم بين الشعراء، ثم يذهب إلى الغساسنة في الشام والمناذرة في العراق، ويتحدث مع الجميع بلغة واحدة، وقصائده أكبر شاهد على انتشار العربية التي نزل بها القرآن في الجزيرة جميعها.. ثم استشهد الأستاذ بأقوال معاصرة، جاءت في مجلتي المقتطف والمنار تُؤكد ما يذهب إليه، ولعمري إنه من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى دليل، ولكن الدكتور شايع المبشّرين فيما يقول فلابد من النقاش! وقد كان الأستاذ الصعيدي صريحاً حين قال في ختام هذا الموضوع؛ موجها الخطاب إلى الدكتور طه حسين وأشياعه:

«فليعلم المزدرون منا بعلم أسلافنا، أن الطاعنين في علمهم من أبناء الغرب أغراضاً سياسية تحملهم على هذا الطعن، فلا يصح لنا أن نُشاركهم في هذه الأغراض، لأنهم يقصدون القضاء علينا، وما أجهل من يشارك عدوه في القضاء على نفسه»..

ثم ملأ الأستاذ الصعيدي أربعين صفحة متوالية في نقد كتاب المجمل في الأدب العربي، وهو كتاب مدرسي ألفه جماعة من الفضلاء هم أحمد الاسكندري وأحمد أمين وعلي الجارم وعبدالعزيز البشري وأحمد ضيف وطه حسين، فالدكتور طه إذاً واحدٌ من ستة أدباء اشتركوا في تأليف المجمل، ولا أدري لماذا وجّه الأستاذ الصعيدي النقد لطه حسين وحده، أيحسبه مسؤولاً عن كل ما فيه على وهم أن الكتاب قد قرئ على الجميع وأقرّوه؟ مهما يكن من شيء، فالقارئ وحده هو المستفيد من هذا النقد؛ لا على أنه خاص بطه بل يشمل جميع المؤلفين، وقد بدأه بتعداد بعض المآخذ اللغوية في عبارات الكتاب، وأنا أرى أن هذه المآخذ موضع خلاف في صحة الاستعمال، ومثل هؤلاء الأفاضل وفيهم طه وأحمد أمين وعلي الجارم والاسكندري من كبار أعضاء مجمع اللغة العربية بالقاهرة، لابد أن يكون لهم رأي في صحة

ما يراه الأستاذ خطأ، لاسيما وقد جرى العرف على استعمال كلمات تطور واعتبر والنّيف، والاستئناف والجوامع، والإفرنج وغيرها، مما يدل على أن التشدد في تخطئة هذه الكلمات لم يعد مقبولا، وقضية سبق الشعر على النثر مما خاض فيه الباحثون، وهم يقصدون بالنثر هنا النثر الفني من أمثال ما كتبه ابن المقفع والجاحظ، فهذا النثر وليد ثقافة لم تُتح للجاهلي، أما الشعر فلا يستلزم هذه الثقافة، لأنه تعبير عن العواطف الفطرية وهي موجودة في الإنسان، ومحاولة الأستاذ الصعيدي تأكيد الأسبقية للنثر مما يُشكر عليها، ولكن أدلته مرجوحة لا راجحة، ثم انتقد الأستاذ قول المؤلفين إن شعر المجون ابتدأ في العصر العباسي الثاني بشاعرين هما ابن سكرة وابن حجاج، ونقده صائب لأن شعر المجون قد عُرف في العصر الأموي واستشهد له الأستاذ بشعر الأقيشو، وعمّارة وكناز، وأستشهد بما يدل على رأيه من صميم ما رُوي عن الشاعرة في كتب التراث، أما تقسيم الأدب إلى عصور محددة فهو موضع خلاف بين الدارسين إلى الآن، وقد مال الأستاذ الصعيدي إلى تقسيم غير ما اتجه إليه المؤلفون، وليس له أن يعارض اتجاهاً آخر مادام لكل وجهته التي يطمئن إليها، أما ما وفق فيه الأستاذ الصعيدي؛ فهو إنكاره على المؤلفين أن يكون مبدأ النهضة الأدبية في هذا العصر، هو مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر، وهو ما ذهب إليه المستشرقون جميعاً في كتاباتهم عن هذه النهضة، وقد خالف الأستاذ الصعيدي فجعل ابتداءها في عصر محمد علي بعد زوال الحملة، وأيد ذلك بوجهة نظر محترمة، قائلاً إن الذين نسبوا الفضل إلى الحملة الفرنسية أرادوا أن يثبتوا للغرب فضلا لم يكن له، وأذكر أن الأستاذ الكبير محمود محمد شاكر قد دحض الرأي القائل بنسبة النهضة إلى الحملة الفرنسية بأدلة قوية لا يستطيع المجادل أن يدحضها بسهولة، كما أنه رجع بالنهضة لا إلى عصر محمد علي كما حاول الأستاذ الصعيدي أن يقرر، بل رجع بها إلى أخريات العصر العثماني، حينما برز في الميدان أمثال الشهاب الخفاجي والبغدادي والزبيدي وكلهم من الأعلام الكبار، أما ابتكار عمر بن أبي ربيعه لفن الغزل في الشعر العربي فلا أدري كيف تورط مؤلفو

المجمل في تسجيله كحقيقة واقعة، مع أن صحف التراث مليئة بلطائف هذا النوع التي صدرت في العهد الجاهلي، وصدر الإسلام، وما كتبه الأستاذ الصعيدي في هذا المجال طريف بل ممتاز حقاً.

ومن أهم ما نقده الأستاذ في حديثه عن المجمل؛ ما كتبه تحت عنوان: (اختلاف طريقة التأليف في الكتاب)، إذ قال: «قد اشترك ستة في تأليف كتاب المجمل؛ وكان من الواجب عليهم أن يتبعوا في تأليفه طريقة واحدة، فلا يظهر في تأليفهم خلاف في أساليب البحث، حتى يكون الكتاب متناسقاً لا اختلاف فيه، وكأنه من عمل شخص واحد لا من عمل جماعة»، وقضى بين أنواع الاختلاف في تراجم الشخصيات واختيار النماذج الأدبية، واقتصار الشرح في نموذج شعري والإفاضة في الشرح في نماذج أخرى، وما قيل عن ضعف الخطابة في العصر العباسي ، ونقد ذلك بالدليل، ثم مال الأستاذ إلى الحسنى حين قال في خاتمة النقد.

«وقد أراد مؤلفو الكتاب أن يضعوا منهاجاً جديداً للأدب العربي غير المنهاج الذي كان مألوفا من قبل، فوضعوا تقسيمات حديثة، وذكروا موضوعات لم تكن معروفة من قبلهم، ومن الواجب أن نشهد لهم بهذا إنصافاً لهم، كما زادوا موضوعات لا صلة لها بالأدب؛ وهذا شأن كل عمل جديد، فلا يستوفي حد الكمال، وإنما يأتي اللاحق ليكمل ما فات السابق وإن الكمال لله وحده».

وفي نقد ما كتبه الدكتور طه حسين عن النقد الأدبي في العصر الجاهلي؛ مما نشره في كتاب الأدب الجاهلي؛ بعد مصادرة كتاب الشعر الجاهلي؛ واستبداله بهذا الكتاب؛ أو كما قال: «هذا كتاب حذف منه فصل وأضيفت إليه بعض الفصول وغُيّر عنوانه بعض التغيير»؛ أعاد الأستاذ بعض ما كتبه من قبل في دراسات أخرى لم تنشر في هذا الكتاب، وقد أنكر على المستشرقين قولهم؛ إن الأدب الجاهلي أدب رواية فقط وليس أدب دراسة، إذ لم يدون منه شيء إلا في الإسلام، وقد خالف الأستاذ هذا الاتجاه ؛ فذكر

(وهو من الجديد الذي يحسب للأستاذ) أنه كانت هناك حركة تدوين قبل الإسلام، فقد ذكر محمد بن سلام في كتاب الطبقات، أنه كان عند النعمان بن المنذر ديوان فيه أشعار الفحول، وما مُدح به هو وأهل بيته؛ فصار ذلك إلى بني مروان، ولا شك أن ذلك الديوان حينما صار إلى بني مروان كان من المراجع التي اعتمد عليها علماء الأدب في العصر الأموي، فلم تكن رواية الشعر عن طريق الرواة فقط؛ بل عن طريق ما وُجد من كتب هذه الدواوين، وكذلك جاء في مقدمة ابن خلدون؛ أن تاريخ المناذرة كان مدوّنا في كتب الحيرة، وثابتاً في كنائسهم، وكل ذلك من المصادر التي سجلت الشعر والتاريخ القديم.

وتأتي فصول تتحدث عن كتاب الفتنة الكبرى للدكتور طه حسين بجزءيه الأول الخاص بعثمان رضي الله عنه، والثاني الخاص بعلي وبنوه رضي الله عنهم، والحق أن الدكتور طه حسين كان صاحب رأي معتدل، لم يجنح إلى الغلو، فحفظ للخلفاء الأربعة أبي بكر وعمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم، مكانتهم اللائقة بهم؛ لما سبقوا به من فضل في نصرة الإسلام، وإن بدا منه عطف خالص على علي رضي الله عنه، فذلك شعور لم ينفرد به طه حسين، وإنما هو شعور كثير من المسلمين، فعليّ صاحب الميزان الراجح إن قيس بمعاوية لأن سبقه في الجهاد، ونصرة الإسلام في غزوات الرسول ﷺ، وورعه وتقواه وزهده، وفصاحته وبلاغته ليست محل خلاف ، ولو صفت النفوس من الأغراض ما كابد في حياته هذه الأهوال ، وقد أخذ الأستاذ الصعيدي على الدكتور طه حسين عدم اهتمامه التام بحركة عبدالله بن سبأ، وعدّه ما رُوى عنه من باب المبالغات، وهذا رأي شخصي قامت أدلته في نفس الدكتور؛ ووجد من المبررات ما دفعه إليه، وهو إنسان يخطئ ويصيب ، وليس معنى هذا أن يكون الدكتور طه حسين ذا غرض؛ في تبرئة ابن سبأ من كثير مما ألحق به المؤرخون، ولكنه قرأ واستوعب، وبدا له ما يخفف كثيراً من الأثقال التي عزيت إلى عبدالله بن سبأ، والدكتور طه حسين ليس وحده الذي تكلّم في هذا الموضوع؛ فكبار المؤرخين المعاصرين ممن كتبوا تاريخ الخلافة

الراشدة، قد صوروا ابن سبأ في صورة تختلف عن ما قاله الدكتور طه، والمسألة مسألة بحث واجتهاد، وكل مجتهد مأجور إذا رزق الإخلاص سواء أخطأ أم أصاب، ونحن نعرف أن ميدان الدكتور هو الأدب العربي، أما التاريخ الإسلامي فلم يقتحم أبوابه إلا أخيراً، وهو في كل الأحوال اجتهادات تصيب وتخطئ!

وبعد فقد أدرت بهذا الفصل المتواضع؛ أن أشيد بكاتب إسلامي وباحث أزهري قطع عمره الطويل باحثاً مناقشاً، وترك من الآثار الأدبية والتشريعية والمنطقية والتاريخية ما لو قام بها جماعة لو سعتهم جميعاً، وأنا أسأل الله المغفرة وحسن الثواب.

عبدالفتاح أبو مدين



الأدب العربي (*)

بين أمسه وغده

طه حسين

لست أدري أكان الناس يلقون على أنفسهم في أعقاب الحروب الماضية مثل ما أخذوا يلقونه على أنفسهم من الأسئلة في أعقاب الحرب العالمية الأولى وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية. فلم تكد الحرب العالمية الأولى تدنو من غايتها حتى أخذ الناس يتساءلون عما يمكن أن يكون لها من أثر في الحياة الأدبية وفيما ينتج الأدباء من شعر ونثر. ثم لم تكد الحرب العالمية الثانية ترسل نذرها إلى الأرض حتى أعاد الناس إلقاء هذه الأسئلة على أنفسهم. ولكل سؤال جواب، كما يقول جميل لصاحبته بثينة. ومن أجل هذا أخذ الناس يتنبئون بما ستصير إليه الحياة الأدبية من قوة أو ضعف، ومن رقي أو انحطاط، ومن تطور في بعض فنونها ينتهي به إلى النمو أو ينتهي به إلى الانقراض أو ينتهي به إلى تحول خطير أو يسير.

وقد كذبت الحوادث كثيراً من هذه التنبؤات وصدقت منها كثيراً، وانتهى بعض الأدباء الفرنسيين الممتازين إلى أن يجيب على سؤال من هذه الأسئلة ألقي عليه في أثناء الحرب العالمية الثانية بأنه لا يعلم أن للحرب أثراً في الأدب أو أن للأدب أثراً في الحرب. وليس هذا الجواب إلا نوعاً من أنواع الشك وفناً من فنون التردد الذي يقضي به الاحتياط على من يريد أن تكون أحكامه صائبة غير مسرفة في تجاوز الحق. فليس من سبيل إلى أن تنكر أن للأحداث الجسام والخطوب العظام أثرها البعيد في حياة الناس. ومتى تأثرت حياة الناس فقد تأثرت آدابهم، لأن هذه الآداب آخر الأمر ليست إلا تعبيراً عن هذه الحياة وتصويراً لها، فإذا تغير الأصل تغيرت الصورة، وإذا تغير المعنى تغيرت العبارة التي تؤديه.

ولو أن اليونان بلغوا من التعمق ما بلغنا والتمسوا من العلم ما نلتمس، لجاز أن يسأل بعضهم بعضاً عما كان يمكن أن تحدثه الحرب الميدية من الأثر

في آدابهم، ولكان من الممكن أن يتنبأ بعض الفقهاء من أدبائهم بأنها ستحدث آثاراً بعيدة جداً لا في الأدب اليوناني وحده ولكن في أكثر الآداب التي سينتجها الناس على اختلاف العصور وتباين الظروف. ولكان من الممكن أن يتنبأ بعض الفقهاء من أدبائهم بأن هذه الحرب الميدية ستدفع الشعر التمثيلي إلى التطور دفعاً عنيفاً، وسينتج للإنسانية كلها آيات إيسكولوس وسوفوكل وأوريبيد، وبأنها ستدفع أحاديث القصاص دفعاً عنيفاً إلى التطور، فتنتج لهم تاريخ هيرودوت، وتنشئ للإنسانية فناً من أجل الفنون الأدبية خطراً وهو فن التاريخ، وتنشئ لليونان أنفسهم نثرهم الفني البديع، وتضع لهم أصول الفلسفة اليونانية الرائعة التي أنتجت سقراط ومن جاء بعده من تلاميذه النابهين. ولو كان اليونان يبحثون عن مثل ما نبحث عنه ويتقصون من الأمر مثل ما نتقصى، لجاز أن يتساءلوا عما سيكون لحرب البيلوبونيز من أثر في حياتهم الأدبية والعقلية، ولكان من الممكن أن يتنبأ المتنبئون بأنها ستنتج لهم فقه التاريخ وفلسفته كما نراهما في كتاب توسوديد، أو ستحول فن التمثيل التراجيدي إلى هذا اللون الفلسفي الذي نراه عند أوريبيد، وستمكن ارستوفان من إنتاج آياته الكوميدية الخالدة، وستحول سفسطة السفسطائيين اليسيرة إلى هذه الفلسفة العميقة التي كان ارستوفان يهزأ بها وبزعيمها سقراط في قصة السحاب. ولكن اليونان لم يكونوا يحبون مثل هذه النبوءات، وإنما كانوا يحبون نبوءات أخرى يسيرة تمس آمالهم وأعمالهم، وكانوا يلتمسون هذه النبوءات كما كان العرب يلتمسونها عند السوانح والبوارح من الطير، وفي آيات أخرى كانوا يذهبون في تفسيرها وتأويلها المذاهب، فإذا احتفلوا بهذه النبوءات سافروا في التماسها سفراً قاصداً أو غير قاصد، فطلبوها عند «أبللون» في «دلف» أو عند غيره من الآلهة في معابدهم تلك التي كانوا يلقون فيها الوحي على الأصفياء من الرجال والنساء. فأما مستقبل الأدب ومصير الفن فأشياء لم يكونوا يحفلون بها ولا يفكرون فيها. وحسبهم أن يستمتعوا بما ينتج الأدباء لهم من آيات الشعر والنثر، وبما ينتج أصحاب الفن من روائع التصاوير والتماثيل والبناء.

والشيء الذي لا شك فيه أن الحرب الميدية صدمت الشرق الأسيوي بلاد اليونان، وأن هذه الصدمة العنيفة المتصلة قد أثارت في عقول اليونان وقلوبهم وأذواقهم شرراً أذكى نارهم العقلية المقدسة ودفعها إلى التوهج الذي ملأ الأرض علماً ونوراً. وأن حرب البيلوبونيز صدمت اليونان بأنفسهم أولاً وبأقطار أوروبية أخرى ثانياً، فكشف لهم عن ذوات أنفسهم وأظهرتهم من خلالها على ذات النفس الإنسانية أو على بعض النواحي من ذات النفس الإنسانية، فأحسوا وشعروا وفكروا كما لم يكونوا يشعرون ويحسون ويفكرون، ثم صوروا وعبروا كما لم يكونوا يصورون ويعبرون. وتستطيع أن تقول مثل هذا القياس إلى حروب الإسكندر، ثم بالقياس إلى ما كان بين خلفائه من الحروب، ثم بالقياس إلى حروب الرومانيين في إيطاليا وفي غير إيطاليا من أقطار الشرق والغرب. كل هذه الحروب أثرت في الآداب القديمة تأثيراً عميقاً، وأنتجت للإنسانية آيات أدبية خالدة مانزال نستمتع بها إلى الآن، وستستمتع الإنسانية بها حتى يرث الله الأرض ومن عليها. وأي رمز لذلك أبلغ من أن الإلياذة والأوديسا إنما هما نتيجتان لحرب لا يكاد التاريخ يعرف من أمرها شيئاً، وهي حرب طروادة.

ومثل هذا يمكن أن يقال بالقياس إلى أدبنا العربي القديم. فلو تكلف العرب المعاصرون لظهور الإسلام مثل ما نتكلف من البحث والتفكير والتعمق لسألوا أنفسهم عما يمكن أن يكون لظهور الإسلام وما استتبعه من حرب داخل البلاد العربية ومن فتوح خارج هذه البلاد من التأثير في حياة الأدب العربي، ولكان من الممكن أن يتنبأ الأذكياء من شباب قريش وشيوخها بأن هذا كله سيذهب بالشعر العربي مذاهب لم تخطر لهم على بال، وسينشئ لهم فنوناً من النثر مختلفة متنوعة من العلوم والآداب. ولكن شيوخ قريش وشبابها لم يكونوا يفكرون في شيء من هذا ولا يقفون عنده ولا يحفلون بما يتصل به من النبوءات، وإنما كانوا كاليونان والرومان يأخذون الأشياء من قريب فيستمتعون بما تقدم الحياة إليهم من خير، ويشقون بما تقدم إليهم من شر، فإذا أبعدوا في التماس الغيب عند السوائح والبوارح من الطير، وعند الكهنة

ومن يتنزل عليهم من الشياطين، وعند الأنبياء وما يلقى إليهم من وحي وما يهيأ لهم من معجزات. ثم هم كانوا كاليونان والرومان لا يلتمسون الغيب بالقياس إلى حياة العقل والقلب، وإنما يلتمسونه بالقياس إلى حياة الأجسام في الدنيا وإلى حياة الأرواح في الآخرة. ومع ذلك فليس من شك في أن توحيد الأمة العربية بظهور الإسلام قد أنشأ لها أدباً واحداً. ووجه هذا الأدب توجيهاً جديداً. وليس من شك في أن اصطدام العرب بغيرهم من الأمم قد أذكى في نفوسهم وفي نفوس هذه الأمم جذوة الأدب والفن والعلم، فامتلأت الأرض معرفة ونوراً، بفضل هذا الاصطدام وما نشأ عنه من الاختلاط والامتزاج ومن معرفة العرب لغيرهم من الأمم ومعرفتهم لأنفسهم، ومن تعارف هذه الأمم فيما بينهم وتعاونها راضية أو كارهة على ما كانت مضطرة أن تتعاون عليه من شؤون الحياة.

ومن يدري لعل القدماء كانوا أدنى ما إلى الحق وأقرب منا إلى الصواب وأشد منا إيثاراً للقصد والاعتدال، فهم كانوا لا يكلفون أنفسهم ما لا تطيق ما يستطيعون استكشافه من الحقائق والظواهر. فقدماء العرب قد عرفوا ما كانوا من تطور الأدب العربي بعد وقوعه، كما عرف قدماء اليونان ما كان من تطور الأدب اليوناني بعد وقوعه. وهم قد سجلوا لنا ذلك تسجيلاً مقارباً يسيراً لا تكلف فيه ولا أبعاد. وهم قد عصموا أنفسهم من التورط في نبوءات تصدقها الحوادث حيناً وتكذبها أحياناً. وهم قد أراحوا أنفسهم من هذا الشك الذي أتاح لذلك الأديب الفرنسي أن يقول أنه لا يعلم أن للحرب أثراً في الأدب أو أن للأدب أثراً في الحرب. والأمر كله يرجع، فيما يظهر، إلى أن الرقي الذي أتيح لنا في حياتنا المادية والعقلية قد دفعنا إلى ألوان من الغرور وخيل إلينا أنا نقدر على شيء كثير مما لم يقدر عليه القدماء. ومادمنا قد استطعنا أن ننهب الأرض بالقطار والسيارة، وننهب البحر بالسفن تجري على ظهره وتسبح في بطنه، وننهب الجو بالطائرات، وننهب الزمان والمكان بهذا كله وبالبرق والراديو، مادمنا قد استطعنا أن نقهر الطبيعة ونخترق حجبها ونكشف أستارها ونلغي ما كانت تستطيل به علينا من آماد

الزمان والمكان، فليس ينبغي لغرورنا أن يقف عند حد أو أن ينتهي إلى غاية، وليس ينبغي لنا أن نتردد في التنبؤ بما سيكون مادمنا قد استطعنا أن نعرف ما كان. وقد قيل إن التاريخ فن يعين على استكشاف المستقبل بفضل ما يعلم من حقائق الماضي. ونحن قد صدقنا ذلك واطمأننا إليه. وقليل جداً من بيننا أولئك الذين يشكون في أن التاريخ يعلمنا حقائق الماضي ثم يشكون بعد ذلك في أنه يستطيع أن يكشف لنا عن حقائق المستقبل. وأكبر الظن أن هؤلاء القليلين الذين ينظرون إلى التاريخ نظرة ساخرة مشفقة. ويلحظونه لحظة باسمة مزدرية، وينتظرون المستقبل كما ينتظرون المجهول - أكبر الظن أن هؤلاء القليلين هم المصيبون، ولكننا لا نحب صوابهم هذا ولا نكلف به، بل لا نطمئن إليه، لأنه يضطرنا إلى التواضع ويردنا إلى الاعتدال، ويحول بيننا وبين الغرور أو بيننا وبين الإغراق في الغرور. وما قيمة الإنسان إذا لم يعبث له الغرور فيخيل إليه أنه قادر على كل شيء، وأن من حقه بل من الحق عليه أن يحاول كل شيء!!

من أجل هذا كله تساءل المعاصرون عن أشياء كثيرة، من بينها مستقبل الحياة الأدبية وما عسى أن تكون الاتجاهات التي سيندفع إليها بحكم هذه الأحداث الجسام التي خلطت الشرق بالغرب والشمال بالجنوب، وقاربت بين الأجيال المتباعدة، وألغت هذه الحواجز التي كانت تحجز بين الأمم والشعوب، وغيرت كثيراً من صور الأشياء، ثم غيرت كثيراً من قيم الأشياء، ثم غيرت كثيراً من تأثرنا بهذه الصور وتقديرنا لهذه القيم وحكمنا بعد ذلك على ما هو كائن، وترقبنا بعد ذلك لما سيكون. فأما المقتصدون من الأدباء الأوروبيين فيشكون كما شك ذلك الأديب الذي أشرت إليه آنفاً، أو يحتاطون في الحكم ويعتدلون في التقدير ويحسبون حساباً لهذه الأشياء اليسيرة الضئيلة التي لا نعرفها والتي قد يكون لها أثر الأثر في حياتنا العاملة ثم في حياتنا العاقلة. وليس من شك في أننا قد علمنا أشياء كثيرة، ولكن ليس من شك في أننا لم نؤت من العلم إلا قليلاً، وفي أن ما نجهله أكثر جداً مما نعلمه، وليس من شك كذلك في أننا قد حققنا من الرقي شيئاً كثيراً في حياتنا العاملة والعاقلة.

ولكن ليس من شك في أن ما حققناه من ذلك ضئيل جداً بالقياس إلى ما ينتظر أن نحققه.

وهذا الذي ينتظر أن نحققه قد يفاجئنا بعضه مفاجأة وعلى غير انتظار، وقد يتهيأ لنا بعضه عن أناة وريث وبعد سعي وجد واستعداد. فإذا كانت طبيعتنا تدفعنا إلى الغرور والمغامرة فإن عقلنا ينبغي أن يضبط هذا الغرور ويحد هذه المغامرة، ويأخذنا بشيء من التوسط في القول والعمل جميعاً. فليس من المستحيل أن نحاول التنبؤ بما سيكون عن مستقبل الحياة الأدبية، ولكن ليس من الصواب أن نندفع في ذلك جامحين في غير تحفظ ولا احتياط.

وربما كان من اصطناع الدقة والحذر أن أسجل منذ الآن أني لن أتنبأ بشيء، لأني لا أملك الوسائل التي تبيح لي هذا التنبؤ، وإنما أحاول أن أنظر إلى أدبنا العربي المعاصر نظرة عامة أتتبع فيها بعض حقائق تطوره في العصور الماضية وأتوسم فيها بعض الممكنات لتطوره في هذه الأيام المستقبلة. فأنا أنظر إلى أدبنا العربي بين أمسه القريب والبعيد، وبين غده القريب دون البعيد. وما أزعم لهذه المحاولة إحاطة ولا شمولاً، وإنما هي محاولة مقاربة تتجنب الإمعان والتعمق، لأن الإمعان والتعمق يحتاجان إلى كتاب لا إلى فصل مهما يكن هذا الفصل طويلاً.

وفي تاريخ أدبنا العربي ظاهرة لعله أن يشارك فيها غيره من الآداب الكبرى قديمها وحديثها، ولكنها تستبين فيه على نحو أوضح وأجلى مما تستبين في غيره من الآداب. فقد عمر الأدب اليوناني القديم قروناً طوالاً ثم ألقى بينه وبين الناس ستاراً، فلما استأنفت الأمة اليونانية الحديثة حياتها المعاصرة أنشأت لنفسها أدباً مهما تكن الصلة بينه وبين الأدب القديم فهو ليس جزءاً منه ولا استمراراً له. فالأدب اليوناني القديم إذن حي بنفسه، أريد أنه لا يستمد حياته من أمة حية، تنميه وتقويه وتضيف إليه، وإنما يستمد حياته من هذه الشخصية القوية التي وهبها له اليونان القدماء. فنحن حين

نقرأ آثار هوميروس أو بندار أو أفلاطون لا نفكر في الأمة اليونانية المعاصرة ولا نصل هذه الآثار القديمة الخالدة بما تنتجه من الشعر والنثر، وإنما نقرأ هذه الآثار وغيرها ونفكر في الأمة اليونانية القديمة التي أنتجتها، ونوشك أن نعتقد أن الصلة بيننا وبين هذا الأدب القديم والأجيال التي أبدعته ليست أضعف من الصلة بين الأمة اليونانية المعاصرة وبين ذلك الأدب وتلك الأجيال. وربما كان من المحقق أن بعض البيئات الأدبية والفنية في غرب أوروبا وفي فرنسا خاصة أشد اتصالاً بالأمة اليونانية القديمة وتراثها الأدبي والفني والفلسفي من الأمة اليونانية المعاصرة نفسها. فلست أعرف مثلاً أن الأمة اليونانية الحديثة قد أهدت إلى العالم الحديث شاعراً كراسين أو كاتباً كجيرودو أو شاعراً كاتباً كبول فاليري. وكل هؤلاء وغيرهم من أدباء الغرب الحديث يعيشون مع الأمة اليونانية القديمة ويذوقون أدبها وفنها وفلسفتها، ويحيون هذا الأدب والفن وهذه الفلسفة على نحو لم تصل إليه الأمة اليونانية الحديثة بعد. ومثل هذا يمكن أن يقال بالقياس إلى الأدب اللاتيني. فهذان الأدبان العظيمان يستمدان حياتهما الخالدة من قوتهما الذاتية، إن صح هذا التعبير، وهذه الخصلة هي التي تميزهما بين الآداب التي استطاعت أن تقهر الدهر وتكفل لنفسها الخلود.

أما أدبنا العربي فقد عمر بضعة عشر قرناً إلى الآن، واختلفت عليه في أثناء هذه القرون خطوب كثيرة متباينة وجهته ألواناً من التوجيه وأخضعته لضروب من التطور، ولكنه مازال حياً قوياً يستمد حياته وقوته من شخصيته العظيمة، ويستمد حياته وقوته من هذه الأجيال التي لاتزال حية محتفظة بفضل من قوة، والتي لاتزال ترعاه وتكلؤه وتنفخ فيه من روحها كما تستمد منه قوة وأيداً فهي تمنحه وتأخذ منه، وهي تعيش عليه وتعيش له وتعيش به، شأنها معه كشأنها مع ما يقوم حياتها المادية من الأرض والجبال والأنهار. فالحياة الزمنية للأدب العربي لم تنقطع، ويظهر أنها لن تنقطع. والصلة بينه وبين الأجيال المعاصرة في بلاد الشرق العربي من الخليج الفارسي إلى المحيط الأطلنطي وفي بيئات عربية متفرقة هنا وهناك في أقطار العالم

القديم والعالم الجديد - هذه الصلة مازالت قائمة متينة خصبة، كالصلة التي كانت بين الأدب العربي وبين الأمة العربية أيام المتنبي وأبي العلاء. ونتيجة هذا كله أن في تاريخ أدبنا العربي ظاهرة قوية بينة شديدة الوضوح، تمكننا من أن نلاحظه ملاحظة مباشرة، ونستقصي أطواره استقصاء حسناً. فنحن نستطيع أن نبدأ هذه الملاحظة منذ أواخر العصر الجاهلي، وأن نساير الأدب في هذه الطرق الطويلة العسيرة المتنوعة الملتوية التي قطعها مسرعاً مرة مستأنياً مرة أخرى متثاقلاً مرة ثالثة أثناء هذه القرون الطويلة، حتى انتهى إلينا مثقلاً بهذا التراث العظيم المختلف المتباين، الذي يشتد بين أجزائه وعناصره التباين والاختلاف.

ونحن نستطيع أن نبدأ هذه الملاحظة من أنفسنا في هذا العصر الذي نعيش فيه، وأن نساير الأدب العربي مصعدين معه في التاريخ كأنما نعود أدراجنا، سالكين معه نفس هذه الطرق، متبينين فيه هذا التراث الذي تختلف أجزاؤه وتتباين عناصره، حتى نبلغ أول الإسلام وآخر الجاهلية. ونحن لا نخشى أن تتقطع بنا الطريق في الزمان والمكان أثناء مسايرتنا لأدبنا العربي سواء أبدأنا مع تاريخه حين يبدأ في الزمن القديم، أو بدأنا مع تاريخه من النقطة التي ينتهي إليها في عصرنا الحديث.

فالظاهرة التي يمتاز بها أدبنا والتي تمكننا من درسه وتتبع أطواره، هي أنه قديم جداً وحديث جداً قد اتصل قديمه بحديثه اتصالاً مستقيماً لا انقطاع فيه ولا التواء. ففيه خصائص الآداب القديمة، وفيه خصائص الآداب الحديثة، وفيه ما يمكننا من استخلاص حديثه من قديمه، وما يغنينا عن كثير من الفروض.

أدبنا العربي كائن حي، أشبه شيء بالشجرة العظيمة التي ثبتت جذورها وامتدت في أعماق الأرض، والتي ارتفعت غصونها وانتشرت في أجواز السماء، والتي مضت عليها القرون والقرون ومازال ماء الحياة فيها غزيراً يجري في أصلها الثابت في الأرض وفي فروعها الشاهقة في السماء.

فلنتتبع هذا الأدب تتبعاً يسيراً مقارياً، لنرى كيف تطور في أول عهده، ولنتبين كيف يمكن أن يتطور فيما يستقبل من الأيام.

وأخص ما نلاحظه في حياة أدبنا العربي منذ أقدم عصوره أنه يتألف من عنصرين خطيرين لا يحتاج استكشافهما إلى جد أو عناء. أحدهما داخلي يأتيه من نفسه ومن طبيعة الأمة التي أنتجته. والآخر خارجي يأتيه من الشعوب التي اتصلت بالعرب أو اتصل العرب بها، ويأتيه من الظروف الكثيرة المختلفة التي أحاطت بحياة المسلمين وأثرت فيها على مر العصور. ولنتفق على أن نسمي هذين العنصرين: التقليد، والتجديد.

فأدبنا العربي تقليدي ليس في ذلك شك، له طابعه العربي البدوي القديم لم يخلص منه قط، ولن يستطيع أن يخلص منه آخر الدهر على رغم ما بذل الأدباء وما سيبذلون من الجهود الهائلة المضنية. مذهبنا في تصور الأشياء وتقديرنا في أنفسنا قد يختلف باختلاف العصور والأقطار والظروف، ولكن مذهبنا في تصوير هذه الأشياء مهما يختلف فسينتهي دائماً عند طائفة من الأصول التقليدية لا سبيل إلى التحول عنها، لأن التحول عنها قتل لهذا الأدب وقطع للصلة بينه وبين العصر الحديث وانحراف به عن طريق الحياة المتصلة التي تسلكها الآداب الحية، إلى طريق الحياة المنقطعة التي سلكها الأدب اليوناني والأدب اللاتيني، وقل ما شئت في تعليل الاحتفاظ بهذه الأصول القديمة وإخفاق المحاولات التي همت أن تعدل عنها أو أن تغيرها. فأنا لا أبحث الآن عن العلل والأسباب، وإنما أسجل الظواهر الواقعة تسجيلاً. لتكن طبيعة اللغة العربية هي التي اقتضت ثبات هذه الأصول، وليكن القرآن الكريم هو الذي اقتضى ثبات هذه الأصول، ولتكن المحافظة التي يمتاز به الجيل العربي بين الأجيال هي التي اقتضت ثبات هذه الأصول، ولتكن هذه الأسباب كلها مضافة إلى أسباب أخرى هي التي اقتضت ثبات هذه الأصول. كل ذلك ممكن، ولكن الشيء المحقق هو أن الأدب العربي محتفظ بطائفة من الأصول التقليدية لا يستطيع أن ينزل عنها أو يبرأ منها.

فلغته المعربة الفصحى مقوم أساسي من مقوماته، أو هي المقوم الأساسي الأول بين مقوماته. وقد انحرف كثير من الناس في العصور القديمة وفي هذا العصر الحديث من هذه اللغة المعربة الفصحى، فأنتجوا آثاراً فيها لذة وفيها متعة ولكننا لم نعدها أدباً، ولم نرفعها إلى هذه المرتبة التي نضع فيها هذه الآثار الرائعة والتي نستمد منها غذاء القلوب والعقول والأرواح. وربما كان مما يفسر ذلك ويؤيده أن أدبناء العربي لا يهمل الأسماع إهمالاً قليلاً أو كثيراً، وإنما يعنى بها أشد العناية، فهو أدب منطوق مسموع قبل أن يكون أدباً مكتوباً مقروءاً وهو من أجل هذا حريص على أن يلذ اللسان حين ينطق به، ويلذ الأذن حين تسمع له، ثم يلذ بعد ذلك النفوس والأفئدة حين تصغي إليه.

وليس أدل على ذلك من أن العرب في جميع عصورهم لم يعنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ وجزالته، دقيق الأسلوب ورصانته. وقد جعلوا الإعراب واصطفاء اللفظ والملاءمة بين الكلمة والكلمة في الجرس الذي ييسر على اللسان نطقه ويزين في الأدب وقعه أساساً لكل هذه الخصال.

ثم من أصولنا التقليدية في الأدب عمود الشعر، هذا الذي لم يستطع القدماء تحديده ولكنهم حرصوا على أشد الحرص، وهذا الذي لم يستطع أحد من شعرائنا أن ينحرف عنه في حقيقة الأمر مهما يقل في مسلم ودعبل وأبي تمام وغيرهم من أصحاب التكلف والتصنع والبديع، فهؤلاء وأمثالهم قد هموا أن يجددوا وجددوا بالفعل في كثير من الأشياء، ولكنهم احتفظوا دائماً، بفصاحة اللغة وجزالتها، وبرونق الأسلوب ورصانته كما احتفظوا بالأوزان القديمة، فلما جددوا لم يبتكروا إلا أوزاناً يمكن أن ترد إلى الأوزان القديمة على نحو من الأنحاء. ثم لم يستطيعوا على كثرة ما عابوا القدماء وحاولوا الانحراف عن مذاهبهم أن يبرئوا نفوسهم وقلوبهم وفنهم من هذا الحنين الذي فرضته البادية على شعرائها البادين وقد كان أبو نواس من أشد الناس عيباً للقدماء من الشعراء ومحاولة للانحراف عن مذهبهم في ذكر الأطلال

والرسوم، ولكنه ذكر الأطلال والرسوم أولاً، كما ذكرها غيره من الشعراء القدماء، وحن حين حاول التجديد إلى مغاني اللهو والعبث كما كان الأعرابي القديم يحن إلى ديار هند وأسماء فالحنين قائم عابث بنفس الشاعر وقلبه منبث في فنه كما ينبث الماء في الغصن وإن تغيرت المظاهر والألفاظ. وقد أنكر أبو نواس كما أنكر غيره وصف الطرق والإبل، ولكن أبا نواس قد وصف الطرق والإبل كما وصفها غيره من المحافظين والمجددين جميعاً. وقد هم الشعراء المجددون أن يتنكبوا ما ألف القدماء من صدق الشعور وإيثار القصد في التعبير واجتناب الإمعان في المبالغة فتكلفوا وبالغوا. ولكن تكلفهم برد آخر الأمر وعند أيسر التحليل إلى سذاجة القدماء، كما أن مبالغتهم ترد إلى قصد القدماء واعتدالهم، أو تصبح مصدراً للسخر والاستهزاء.

وقد حاول الموضحون في الغرب أن يحطموا الإطار القديم الذي كان يحيط بالقصيدة، فيزاوجوا بين أوزان وأوزان، ويخالفوا بين قواف وقواف. ولكن فنهم لم يستطع أن يعمر طويلاً، ففني في الزجل، وأصبح لوناً من ألوان الأدب العامي الذي نبتذله مخطئين أو مصيبين.

فهناك إذن أصول تقليدية في أدبنا العربي قد أشرت إلى بعضها في الشعر ولم أستقصها. وقد استطاعت هذه الأصول أن تغلب الحوادث والخطوب وألوان التطور والانقلاب وتسيطر على شعر المعاصرين في الأقطار العربية كلها. وقد يحاول الشعراء هنا أو هناك شيئاً من التجديد، فلا ينجحون إنجاحاً صحيحاً إلا إذا استبقوا هذه الأصول التقليدية ولم يبعدوا عنها إلا بمقدار. والنثر مع أنه استحدث بعد ظهور الإسلام وبعد تلاوة القرآن وبعد حدوث الأحداث الجسام، قد اتخذ لنفسه أصولاً تقليدية تقارب أصول الشعر، فحرص على اللغة المعربة، وعلى الفصاحة والجزالة، وعلى الرونق والرصانة، واستبقى مسحة بدوية تشيع في أثنائه فتسبغ عليه جمالاً ساذجاً لا يخلو من روعة وجلال.

ومع أن كثيراً من فحول النثر قد كانوا متأثرين بالثقافات الأجنبية أو

منحدرين من أصول أجنبية، فقد حرص النثر على أصوله التقليدية حرصاً شديداً، واستمد أكثر هذه الأصول من الشعر الذي اتخذه لنفسه إماماً أول الأمر ثم نافسه وغالبه بعد ذلك. وقد تكلف الكتاب كما تكلف الشعراء، واستعاروا من الشعراء بديعهم وتصنعهم، ولكنهم خضعوا لمثل ما خضع له الشعراء من الاختيار بين التجديد المقتصد والإسراف الذي ينتهي بهم إلى السخف والازدراء. وأمر النثر في العصر الحديث كأمر الشعر من هذه الناحية، فكما أنك لا تسمع قصيدة ولا تقرؤها إلا رجعت بها إلى أصولها التقليدية الأولى وإلى الإطار التقليدي الذي يحيط بها ويمكنها من الثبات والاستقرار ومن الجريان على الألسنة وحسن الموقع في الأسماع والقلوب، فأنت لا تقرأ كتاباً ولا فصلاً إلا رجعت بما تقرأ إلى الأصول التقليدية القديمة وذكرت هذا الكتاب أو ذاك من كتاب العصر القديم.

مازال الأصل في الكتابة كالأصل في الشعر: تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل، للمعنى الصحيح المصيب، والملاءمة بين اللفظ واللفظ وبين المعنى والمعنى في كل ما يكون هذا الانسجام الخاص الذي يستقيم له الشعر والنثر في لغتنا العربية الفصحى، مع الحرص كل الحرص على الإعراب، والإيثار كل الإيثار للألفاظ الصحيحة التي تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها إن كان الكاتب محافظاً غالياً في المحافظة، أو التي جاءت في قصائد الشعراء ورسائل الكتاب وإن لم ترد في المعجمات إن كان الأديب سمحاً معتدلاً. وقد يجترئ الكاتب فيستعير من لغة الشعب أو من لغة العلم الحديث أو من بعض اللغات الأجنبية كلمة أو كلمات إن كان من المجددين الغلاة في التجديد. وقد يبلغ بهذا اللغو أقصاه، فينحرف بأسلوبه نحو العامية المبتذلة بعض الانحراف، أو نحو مذهب من مذاهب الأوروبيين في القول. ولكنه على ذلك كله متحفظ محتاط لا يخرج بالعربية عن أصولها، وإنما يريد أن يغنيها وينميها ويعرف ما يضيفه إليها من الألفاظ والأساليب.

فالعناصر التقليدية في أدبنا إذن قوية شديدة القوة، مستقرة ممعنة

في الاستقرار مستمرة على الزمن، وهي التي ضمنت بقاء الأدب العربي هذه القرون الطوال، وهي التي ستضمن بقاءه ما شاء الله أن يبقى، ولكن هناك عناصر أخرى توازن هذه العناصر التقليدية وهي التي سميتها آنفاً عناصر التجديد، وهذه العناصر التجديدية هي التي منعت الأدب العربي من الجمود، ولاءمت بينه وبين العصور والبيئات، وعصمته من الجدب والعقم والإعدام، ومنته من أن يصور الأجيال المختلفة التي اتخذته لها لساناً ويتيح لها أن تعبر فيه عن ذات نفسها.

فأدبنا العربي كغيره من الآداب الحية، بل كغيره من كل الظواهر الاجتماعية، مكون من هذين العنصرين اللذين كان «أوجست كونت» يسمي أحدهما ثباتاً واستقراراً، ويسمي ثانيهما تحولاً وانتقالاً. والذي يمتاز به أدبنا العربي من الآداب الحية الأخرى هو أن التوازن لم ينقطع بين هذين العنصرين، ولم ينشأ عن انقطاعه جمود الأدب وموته بتغلب عنصر الثبات والاستقرار، أو فناء الأدب وتفرقه بتغلب عنصر التحول والتطور. وليس من شك في أن أحد هذين العنصرين قد تفوق على صاحبه بين حين وحين في القوة فكان الأدب في بعض العصور مسرعاً إلى التطور ممعناً فيه، وكان في بعضها الآخر مؤثراً للثبات حريصاً عليه. فقد تفوق عنصر التطور بعد ظهور الإسلام بنحو نصف قرن، حين نشأ الجيل الجديد من العرب، واتصل بالأمم الأجنبية منتقلاً إليها ومستقراً في أرضها غازياً أو مرابطاً أو عاملاً في مصالح الدولة أو مستعمراً. وانتقلت هي إليه في عقر داره في الحجاز ونجد، سبياً وموالي، تعمل له وتقوم على خدمته وتعلمه من شؤون الحضارة والثقافة ما لم يكن يعلم. في هذا الوقت دفع العرب إلى حياة جديدة في كل شيء. ولم يكن الأدب بطيئاً في الاستجابة لهذا التجديد، فتطور الشعر في ألفاظه وأوزانه وأساليبه وفي معانيه وموضوعاته، ونشأت فيه فنون لم تكن من قبل، واستحدث النثر خطباً مطولة وقصصاً مفصلة، ورسائل موجزة مجملة. ثم كثرت أحداث السياسة فتطور النفس العربية ونفوس الأمم الأخرى المستعربة بدوافع جاءتها من خارج. ثم قوي الاتصال، فلم يقصر على المجاورة والمعاشرة

والمعاملة والتعاون على شؤون الحياة المادية، وإنما قرأ العرب ما كان عند غيرهم، وقرأ المستعربون ما كان عند العرب، ونشأ عن قراءة أولئك وهؤلاء هذا التطور الخطير الذي تمتاز به العصور السياسية في القرن الثاني والثالث والرابع.

ولست محتاجاً إلى أن أفصل هذا التطور أو أطيل القول فيه فإن دقائقه معروفة تدرس للشباب في الجامعة وللتلاميذ في المدارس الثانوية، وإنما ألاحظ أن من أهم الأسباب التي دفعت إلى هذا التطور الاتصال الدقيق المستمر بين الثقافة العربية الموروثة من جهة وبين ثقافات الأمم المغلوبة المستعربة من جهة أخرى. فقد اتصلت ثقافة الهند والفرس واليونان والأمم الساعية وبعض الأمم المتأثرة بالثقافة اللاتينية في إسبانيا - اتصلت كل هذه الثقافات اتصالاً يختلف قوة وضعفاً ويتفاوت سعة وضيقاً ويتمايز سرعة وبطئاً. ونتج عن هذا الاتصال هذا الأدب العربي المختلف المعقد الذي تجاوز الشعر والخطابة والرسائل إلى فنون من العلم والفلسفة وألوان من المعرفة تشبه ما كان العالم يعيش عليه في القارات الثلاث بين حروب الإسكندر وقيام الدولة العربية. فالدولة الإسلامية لم ترث سياسة اليونان والفرس وحدها، وإنما ورثت حضارتهم أيضاً، وورثت معها ما كان عند هذه الأمم من ثقافات متباينة، نقلتها كلها إلى اللغة العربية، وصبتها كلها في القالب العربي، بحيث يمكن أن يقال إن الحضارة الإنسانية التي كان يغلب عليها الطابع اليوناني قد غلب عليها الطابع العربي في القرون الأربعة الأولى للهجرة. ثم حدثت الأحداث وتتابعت الخطوب، وأقبل المغيرون من الغرب يحملون الصليب، وأقبل المغيرون من الشرق يحملون الجهل والوحشية، وتأثر العقل العربي الإسلامي بهذه الأحداث، فلم يمت ولكنه اضطر إلى شيء من الوقوف، وتفوق عنصر الثبات والاستقرار على عنصر التحول والتطور. ومهما يكن من شيء فقد دفع الأدب العربي إلى التطور في القرون الأربعة الأولى بحكم الاتصال اليسير بين الأمم أولاً ثم الاتصال الدقيق المنظم بينها ثانياً.

والآن وقد انتهى عصر الوقوف والركود واستؤنف الاتصال بين العالم العربي والعالم الأوروبي في أواخر القرن الثامن عشر، وقوي واشتد في القرن التاسع عشر، ثم دق ونظم في هذا القرن الذي نعيش فيه، ثم ألغيت المسافات الزمانية والمكانية فأصبح الاتصال في كل يوم بل في كل لحظة ظاهرة من الظواهر الطبيعية للحياة المألوفة. الآن وقد كان كل هذا، ماذا حدث للأدب العربي وماذا يمكن أن يحدث؟ أما الذي حدث فمعروف يقرؤه الناس في الكتب، ويدرسه التلاميذ في المدارس. وأظهره ما كان من الرجوع إلى الأدب القديم، وإحيائه بالنشر والإذاعة أولاً، ثم بالتقليد والمحاكاة ثانياً، وما كان من تعلم بعض اللغات الأجنبية وقراءة ما ينتج فيها من الآثار، وترجمة بعض هذه الآثار إلى اللغة العربية في غير نظام ولا إطراد، وما كان آخر الأمر من الإعراض عن الحضارة المادية القديمة والإقبال على الحضارة المادية الحديثة، واستعارة النظم السياسية والاقتصادية والإدارية والعسكرية والقضائية من أوروبا، ثم العدول عن العلم الموروث ومناهج تعليمه، إلى العلم الحي الحديث ومناهج تعليمه، إلى العلم الحي الحديث ومناهج تعليمه الحية المستحدثة، وإقرار هذا كله في المدارس والمعاهد، التي أخذت تكثر وتنتشر في البلاد العربية كلها وفي مصر منها بنوع خاص.

كل هذا غير كثيراً من خصائص النفس العربية، واضطرها إلى أنحاء من التصور والتصوير لم تكن مألوفة من قبل، وأخذ عنصر التطور يعمل من جديد، ولكنه كان تطوراً رائعاً حقاً. كان تطوراً يسعى في طريقين متعاكسين أشد التعاكس وأقواه. وليس أدل من هذا التطور على قوة الأدب العربي وقدرته على المقاومة، واستعداده للتغلب على المصاعب والنفوذ من الخطوب. فقد كان إحياء الأدب القديم ومازال يدفع العقل العربي الحديث إلى وراء ويقوي فيه عنصر الثبات والاستقرار، كما كان الاتصال بالأدب الأوروبي الحديث يدفع الأدب العربي إلى أمام، ويقوي فيه عنصر التطور والانتقال. والغريب أن العقل العربي الحديث قد ثبت لهذا التعاكس العنيف وانتفع به أشد انتفاع. وكان يخشى في أواسط القرن الماضي وفي أول هذا

القرن، أن يتم التقاطع بين هذين الاتجاهين، فيذهب فريق من المتأدبين إلى وراء من غير رجعة، ويذهب فريق منهم إلى أمام في غير أناة، ويضيع الأدب العربي بين هاتين الطريقين المتعاكسين، ولكن الأدب ثبت لهذه المحنة واستفاد منها، كما تثبت الشجرة العظيمة التي أشرت إليها آنفاً للعواطف المتنافرة والمتدابرة. وليس من شك في أن هذا التعاكس قد كان له صرعى، فجمد بعض المتأدبين وأسرفوا في الجمود، ولكنهم قضوا ولم يعدوا بجمهودهم أحداً، وغلا بعض المجددين من الذين هاجروا إلى أمريكا من سوريا ولبنان، ولكن غلوهم لم يلبث أن رد إلى الاعتدال والقصد. والشيء المهم أن الأدب العربي في الشرق الأدنى وفي مصر خاصة قد استقامت له طريقة تحقق فيها التوازن الصحيح بين القديم والجديد، على نحو ما تحقق في العراق والشام ومصر أيام التطور الذي حدث في القرون الأربعة الأولى، فاحتفظ بأصوله التقليدية الأساسية ولم يستعص على التطور، وإنما قبل من الثقافات الأجنبية الحديثة مثل ما قبل من الثقافات الأجنبية أيام العباسيين، واستحدث من الفنون ما يلائم العصر الحديث كما استحدث من الفنون ما كان يلائم عصر العباسيين. وأول مظهر لهذا هو أن العلم الحديث نفسه قد اتخذ اللغة العربية له لساناً، وعرض كثيراً من فروعه نفسها في لغة عربية واضحة كما يعرض في اللغات الأجنبية المختلفة. ثم استقر في البلاد العربية، يدرس في معاهدها ومدارسها باللغة العربية حيناً، وباللغات الأجنبية حيناً آخر. يذهب العرب لطلبه في أوروبا وأمريكا، ويحمله الأوروبيون والأمريكيون إلى العرب في بلادهم. وهنا يظهر الفرق الخطير بين الاتصال العربي القديم بالثقافات الأجنبية القديمة، والاتصال العربي الحديث بالثقافات الأجنبية الحديثة. فقد كان الاتصال القديم ضيقاً أشد الضيق، محدوداً لا يكاد ينهض به إلا أفراداً يمكن إحصاؤهم. وقد استطاعت كتب التاريخ أن تحفظ أسماء الذين نقلوا إلى العرب ثقافات الهند والفرس واليونان وأسماء الذين أساغوا هذه الثقافات وتمثلوها وأذاعوها في فنون الأدب العرب العربي المختلفة. أما في العصر الحديث فليس من سبيل إلى إحصاء الذين يتعلمون اللغات

الأجنبية ويعلمونها، وينقلون منها بالشفاه حيناً وبالترجمة المكتوبة حيناً آخر. فانتشار العناية بتعلم اللغات الأجنبية خصلة يمتاز بها العصر الحديث. وما نعرف أن العرب في بغداد أو غيرها من الأمصار الإسلامية أنشأوا مدارس لتعلم اليونانية والفارسية أو أرسلوا بعثات منظمة مستمرة إلى بلاد الهند والروم.

وخصلة أخرى يمتاز بها الاتصال الحديث من الاتصال القديم، وهي أن الاتصال القديم لم يكن مباشراً في أكثر الأحيان، وإنما كان يتم بالواسطة، فالذين كانوا ينقلون من اليونانية إلى العربية مباشرة كانوا أقل من القليل، وإنما كان النقل من اليونانية إلى السريانية، ثم من السريانية إلى العربية. ومن هنا وقع كثير من الخطأ والخلط والاضطراب في النقل. ومن هنا صرف بعض المذاهب الفلسفية اليونانية عن موضعه، وأضيف بعضها إلى غير أصحابه، وظهر شيء من الاضطراب في تاريخ الفلسفة الإسلامية وفي الصلة بينها وبين الفلسفة اليونانية. أما الاتصال في العصر الحديث فمباشر قلما يتم بالواسطة، فالذين يترجمون عن الإنجليزية والفرنسية يحسنون هاتين اللغتين ويحسنون اللغة العربية أيضاً، فينقلون عن فهم وبصيرة في كثير من الدقة والإتقان. وقد يوجد النقل بالواسطة بالقياس إلى بعض اللغات التي لم ينتشر درسها في الشرق العربي، فقد ينقل الأدب الفرنسي عن طريق الفرنسية والإنجليزية، وقد ينقل الأدب الألماني كذلك عن طريق هاتين اللغتين، ولكن القراء ينظرون إلى هذا النقل في كثير من التحفظ والاحتياط ويقبلونه على أنه ضرورة موقوتة ستزول حين يشيع درس اللغات الكبرى على اختلافها. والنقل بالواسطة عندنا أدق وأصح وأدنى إلى الإتقان من النقل بالواسطة في العصر القديم، فالذين ينقلون كتاباً ألمانياً عن طريق الفرنسية مثلاً يضاهون بين ترجمتهم وبين الترجمة الإنجليزية ليتحققوا من أن نقلهم مقارب يمكن أن يساغ. ولم يكن شيء من هذا ممكناً في العصر القديم. ولعلها أن تكون أجل خطراً من الخصال الأخرى، فقد كان القدماء يتصلون بثقافات أجنبية قليلة محدودة، وكان اتصالهم بها بطيئاً ضيقاً قليل الإتقان.

كانوا يتصلون بثقافة الهند وهي ضئيلة، وكانوا يتصلون بثقافة الفرس وهي ضئيلة أيضاً وكانوا يتصلون بالثقافة اليونانية العظيمة الواسعة المختلفة، ولكن اتصالهم نفسه كان ضئيلاً، فهم قد عرفوا الطب والعلم على اختلافه، وهم قد عرفوا الأخلاق وما بعد الطبيعة، ولكنهم لم يعرفوا الأدب ولم يعرفوا الفن، ولم يكادوا يعرفون من السياسة شيئاً. أما الآن فنحن نتصل عن طريق مباشرة وغير مباشرة بثقافات لا تكاد تحصى. وأيسر ما يمكن أن يقال هو أننا نتصل بالثقافة الإنجليزية والأمريكية والفرنسية والألمانية والروسية، وقد نتصل بالثقافة الإسبانية والإيطالية، وقد نقرأ كيف تنقل إلينا من بلاد أوروبا الشمالية، وأخرى من بلاد أمريكا الجنوبية. وما أكثر ما نقرأ عن بلاد الشرق الأقصى، وما أكثر ما نقرأ عن بلاد أخرى لم تتحضر بعد، ولكن الأوروبيين قد زاروها واستعمروها وكتبوا عنها ونقلوا إلينا كثيراً عن أنبائها. ثم إن ثقافتنا لا تتصل بالثقافات الأجنبية عن طريق المكان وحده، ولكنها تتصل بها من طريق الزمان أيضاً. فقد استكشف كثير من تاريخ الأمم، وعرض علينا في اللغات المختلفة، فنحن نعرف من تاريخ المصريين القدماء أكثر مما كان المصريون القدماء أنفسهم يعرفون من تاريخهم. وليس من شك في أن علمنا بتاريخ المصريين القدماء الآن، أدق وأعمق وأوسع من علم المصريين في أيام البطالسة بهذا التاريخ. وقل مثل ذلك عن تاريخ اليونان والرومان، وقل مثله عن تاريخ الفرس والهند، التي فتحت لنا على مصاريعها، ونفذت إلينا منها الثقافات الأجنبية المختلفة، تباعد بيننا وبين ما عرف العرب القدماء من حياة الأمم الأخرى. وقد استطاع أبو العلاء أن يقول:

ما مر في هذه الدنيا بنور زمن   إلا وعندي من أنبائهم طرف

ولو قد نشر أبو العلاء الآن لعرف أن الأطراف التي كانت عنده، لم تكن شيئاً مذكوراً بالقياس إلى الأطراف التي نأخذ نحن بها الآن. ومن المحقق أن الإنسانية ستقيس علمها في آخر هذا القرن، إلى علمنا نحن في هذه الأيام، فترثي لنا وتشفق علينا كما نرثي نحن لأبي العلاء ونشفق عليه.

ومهما يكن من شيء فإن الفروق التي أشرت إلى بعضها، بين اتصال الأدب العربي القديم بالثقافات الأجنبية القديمة، واتصال الأدب العربي الحديث بالثقافات الأجنبية الحديثة، خليقة أن تنشئ فروقاً خطيرة بين الأدبين في أنفسهما. وإذا كانت هذه الفروق لم تظهر واضحة جلية أثناء القرن الماضي، فإنها قد أخذت تظهر شيئاً فشيئاً أثناء هذا القرن الذي نعيش فيه. ولست أدري أين قرأت لبعض الأدباء الفرنسين أن القرن العشرين بالقياس إلى الحياة الأدبية في فرنسا إنما يبتدئ بالحرب العالمية الأولى. وأكاد أقبل هذا التوقيت بالقياس إلى حياتنا الأدبية العربية. ففي أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ظهرت المقدمات التي تنبئ بما كان أدبنا مشرفاً عليه من تطور خطير. ظهرت آثار الشيخ محمد عبده وقاسم أمين والمويلحي وعبدالله نديم والبارودي وحافظ وشوقي ومطران، وكان هؤلاء جميعاً وكثير من أمثالهم يصورون آخر عصر وأول عصر آخر، يصورون طوراً من أطوار الانتقال، فهم كانوا يحافظون على كره، ويجددون على استحياء، ويرون أن الحياة القديمة قد انقضت أيامها، وأن فجر حياة جديدة قد أخذ ينتشر في الأفق شيئاً فشيئاً. ولم يكد هذا القرن يخطو خطوات قليلة حتى ظهر جيل من الشباب نظر إلى الحياة القديمة نظرة سخط عنيف، ونظر إلى قادة الرأي هؤلاء نظرة حب ورضا وإكبار، ولكن فيها كثير من الإشفاق والرثاء، وفيها ما يدفع أحياناً إلى الثورة والغضب. فقد كان هذا الجيل من الشباب الناشئ في أول القرن يقف من قادة الرأي موقف الأبناء من الآباء يحبونهم ويكبرونهم، ولكنهم يثورون بهم ويخرجون عليهم سراً دائماً وإعلاناً بين حين وحين. والذين يذكرون الأعوام التي سبقت الحرب العالمية الأولى في مصر خاصة، يذكرون من غير شك تلك الخصومات العنيفة التي ثارت بين الشباب والشيوخ في الصحف وفي الكتب والرسائل. ولعل منهم من يذكر عنف العقاد والمازني وطه حسين بشوقي وحافظ. ولعل منهم من يذكر عنف طه حسين بالمنفلوطي. ولعل منهم من يذكر كل تلك الخصومات التي كانت تثار حول الأدب وحول السياسة وحول حرية الرأي، في الصحف السيارة اليومية، وفي المجلات

الشهرية والأسبوعية، وفي بعض الكتب التي كانت تذاع هنا وهناك. فقد كان هذا كله أنباء بأن تطوراً خطيراً يوشك أن يمس الأدب العربي الحديث في أغراضه ووسائله، وفي تصوره وتصويره، وفي تقديره للأشياء والناس وحكمه على الأشياء والناس. وفي أثناء هذا الوقت كان التعليم المتواضع يزداد انتشاراً وتغلغلاً في طبقات الشعب، وكان الضمير الوطني يزداد يقظة وتنبهاً، وكانت المثل العليا في الحياة تتغير في نفوس الشباب تغيراً شديداً، وكان السلطان في مصر يضيق بذلك ويستعد لمقاومته، وكان هذا لا يزيده إلا استيقاظاً وتنبهاً وإسراعاً إلى التطور، ثم كانت الواقعة الكبرى التي هزت العالم كله خمس سنين، وانجلت عنه الغمرة، وإذا كثير جداً من شؤونه يتغير في الحياة العقلية والاقتصادية والسياسية. وإذا مصر خاصة يصيبها من هذا التطور طرف لا بأس به، وإذا الجذوة المصرية تتوهج فترسل ضوءها وشررها إلى ما حولها من البلاد العربية، وإذا الأدب العربي يحيا في ذلك الوقت حياة عنيفة خصبة مختلفة لم يعرفها منذ زمن بعيد جداً.

ثم تتقدم الأعوام شيئاً، وإذا قرارات تتخذ، ونظم توضع، من شأنها أن تغير الحياة الأدبية في الشرق العربي تغييراً خطيراً. فقد كان انتشار التعليم من المؤثرات في تطور الأدب قبل الحرب الأولى، ولكن انتشار التعليم كان محدوداً ينظمه السلطان البريطاني في كثير من البخل والتقتير. ولكن أمور التعليم ترد إلى مصر بعد الحرب، فيتنوع ويزداد انتشاراً، ويندفع في هذا التنوع والانتشار ويصدر الدستور فيلزم الدولة بإعطاء المصريين جميعاً مقداراً من العلم يمكنهم من أن يقرؤوا ويفهموا ويضطربوا في الحياة. ونجد الدولة في تنفيذ هذا الدستور منجحة حيناً مخفقة حيناً آخر، ولكنها تريد عدد القارئين على كل حال. وقد ظفرت مصر منذ ثورتها في أعقاب الحرب بحظ من حرية التفكير والتعبير لم تعرفه من قبل، واشتدت فيها الخصومات حول المثل العليا في السياسة والأخلاق والاقتصاد والأدب والفن. فكان هذا كله أشبه شيء بالحطب الجزل يلقى في النار المضطرمة فيزيدها تلظياً واضطراماً. وقد صدمت مصر بألوان من الكوارث في حياتها السياسية

حدت من حرية الرأي والقول بين حين وحين، ولكنها زادت العقل المصري قوة وأيداً، لأنها علمته العكوف على نفسه، وفتقت له ألواناً من الحيل للتعبير عما كان يريد أن يعبر منه. ولست أدري أكان من النافع أم غير النافع لمصر أن تتعثر في حياتها السياسية، ولكن الشيء الذي لا أشك فيه هو أن هذه الأزمات التي وقفت الإنتاج الأدبي شيئاً ما، قد أنضجت هذا الأدب العربي ومنحته صلابة ومرونة في وقت واحد، علمته كيف يثبت للخطوب، وكيف ينفذ من المشكلات.

ولم تكن مصر منفردة بهذا التطور العنيف ولا بهذه الأزمات التي كانت تكبو بها مرة وتنهض بها مرة أخرى، وإنما كان هذا كله حظاً شائعاً لبلاد الشرق العربي كله تقريباً، فجرى التطور الأدبي متوازناً شيئاً ما، ولكن مصر امتازت بمكانها من السبق في السياسة وفي الاقتصاد، وبما أتيح لها من الثروة التي مكنتها من الإسراع إلى نشر التعليم على اختلاف فروعه. ويكفي أن نلاحظ أن مصر أنشأت جامعتين في أقل من ربع قرن، ونشرت التعليم الثانوي في جميع عواصم الأقاليم، ونشرت التعليم الابتدائي في جميع المدن، ونشرت التعليم الأولي في كثير جداً من القرى. ذلك إلى تنوع هذا التعليم واختلاف فروعه، وإلى ما أنشئ من المؤسسات المختلفة التي تعنى بهذا الفرع أو ذاك من فروع المعرفة، وإلى إرسال الشباب إلى العواصم الأوروبية الكبرى، واستدعاء الأساتذة من هذه العواصم على اختلافها. كل هذا جعل مصر مركزاً خطيراً من مراكز الثقافة العالمية في الشرق. وكل هذا فتح للأدباء أبواباً من التفكير شق لهم طرقاً إلى الإنتاج ما كانوا ليعرفوها لو جرت الأمور في مصر على ما كانت تجري عليه أثناء الاحتلال وقبل إعلان الاستقلال وإصدار الدستور.

ثم صدم العالم صدمته الثانية، وكانت الحرب العالمية الأخيرة، وذاقت مصر من مرارتها غير قليل، واصطلت بعض نارها ست سنين. وكان أهم ما مس الأدب من هذا كله فرض الرقابة على الإنتاج العقلي. ولست أدري إلى

أي حد ضاق الأدباء بهذه الرقابة، ولكن الذي أعلمه هو أن هذه الرقابة لم تمكننا من الإنتاج الأدبي الخالص. ولعلها صرفت بعضنا عن الأدب السياسي فاضطرته إلى إنتاج آخر لعله أن يكون أبقى وأجدى من الأدب السياسي. ولأضرب لذلك مثلاً الأستاذ العقاد، فقد صرفته ظروف الحرب عن عنفه السياسي وقتاً ما. ولست أعرف أضاق بذلك أم لم يضق، ولكنني أعلم أنه دفع إلى ألوان جديدة من البحث والتفكير، وأنتج كتباً ما أشك في أن قراءه يؤثرون أيسرها على أدبه السياسي كله. وجملة القول إن الأدب العربي الحديث خضع أثناء ربع قرن لمؤثرات كثيرة مختلفة دفعته إلى تطور خطير من جميع نواحيه: دفعته إلى التطور في شكله وفي موضوعه، ودفعته إلى التطور سعة وعمقاً وتنوعاً واختلافاً. ويكفي أن نستعرض الفنون التي يمارسها الأدباء لنتبين صدق هذا التقدير، فقد أدركنا هذا القرن وأدبنا العربي ينقسم إلى شعر ونثر. وكان شعرنا قديماً يحاول التجديد، وكان نثرنا كتباً يسيرة وفصولاً لا تنشرها الصحف، بعضها يمس السياسة، وبعضها يمس الحياة اليومية وبعضها يحاول التعرض لبعض شؤون الاجتماع، وقليل منها كان يفرغ للأدب الخالص فراغاً تاماً. وكان عندنا تمثيل نستعير قصصه من أوروبا ولا نكاد نجيد عرضه على النظارة، ولعلنا كنا نسيء إلى فن التمثيل أكثر مما كنا نحسن إليه. وكنا نحاول النقد فنذهب فيه مذاهب القدماء، وكان الشباب يريدون أن يجددوا هذا النقد فلا يظفرون إلا بالإعراض والإنكار. وقد حاول بعضنا أن يحدث في الأدب فناً جديداً، فحاول المويلحي رحمه الله أن ينشئ قصة فأنشأ مقامة طويلة، وحاول حافظ رحمه الله أن يتحدث إلى سطيح فلم يصنع شيئاً.

أما بين الحربين فقد دفع أدباؤنا إلى الأعاجيب. وكان أول هذه الأعاجيب هذه الخصومات السياسية التي يسرت اللغة تيسيراً غريباً، ومنحت العقول حدة رائعة ونفاذاً بديعاً، واستطاعت أن تشغل الجماهير وتعلمهم العناية بالأمور العامة والاهتمام لها والتفكير المتصل فيها. وأحدثت أو قل أحيت في النثر العربي فن الهجاء الذي أتقنه الجاحظ وقصر فيه من جاء

بعده من الكتاب. فقد أصبح هذا الهجاء السياسي من أهم الألوان لأدبنا العربي الحديث، فيه الحدة والعنف وفيه المتعة واللذة، وفيه التنوع والاختلاف بتنوع الأمزجة واختلافها، وفيه الإيجاز والإطناب، وفيه التصريح والإشارة.

على أن هذه الخصومة السياسية لم تمس النثر وحده، وإنما ردت إلى شعرائنا الشيوخ شيئاً من شباب، فاضطرمت نفس حافظ وشوقي رحمهما الله واستطاعا أن يتصلا بالجمهور بعد أن كانا قد بعدا عنه شيئاً. وهذا الشباب الذي رد إلى شوقي في أعقاب الحرب العالمية الأولى دفعه إلى تقليد الشعراء التمثيليين الأوروبيين فأنشأ شعراً تمثيلياً قد نرضى عنه أو لا نرضى عنه، ولكن كثيراً منه فتن الذين قرؤوه وسمعوه في دور التمثيل.

وهذه الخصومة السياسية دفعت صحف الأحزاب المختصمة إلى التنافس فافتلت فيما جعلت تنشر من الفصول، وإذا الأدباء يستعرضون الأدب القديم يحيونه حياة جديدة بالنقد والتحليل. وإذا هم يستعرضون الآداب الأوروبية الحديثة يذيعونها ناقدين ومحللين ومترجمين، وإذا هم بعد هذا كله يرقون إلى إنشاء الدراسات التي تطور حتى تصبح كتباً تستقل بنفسها، وتقصر حتى تصبح فصولاً تنشر في الصحف والمجلات، ثم يجمع بعضها إلى بعض فإذا هي أسفار قيمة يجد فيها القارئ نفعاً ولذة ومتاعاً. فهذا نوع جديد من الأدب عرفه الأوروبيون منذ زمن بعيد ولم نعرفه نحن إلا في هذا العصر الحديث. ثم ننظر فإذا تمثيل شعبي ينشأ فجأة فيصور حياة الثورة وما استتبعته من تطور الأخلاق وتغير القيم، وإذا نحن نشغف بهذا التمثيل الشعبي، ولكنا نشهده للهو وقطع الوقت ولا نرقى به إلى مرتبة الأدب الرفيع، فيشعرنا ذلك بأن للتمثيل مكانة أدبية يجب أن تعرف له في مصر. وإذا نحن ننشئ فرقة للتمثيل، وإذا القصص التمثيلية توضع لها حيناً وتترجم لها أحياناً، وإذا أدبنا التمثيلي قد نشأ متواضعاً ولكنه قد نشأ على كل حال. وكل هذا لا يكفينا، فقد قرأنا القصص الأوروبي طويله وقصيره ومتوسطه، وقرأناه في اللغات المختلفة، وسألنا أنفسنا شاعرين بذلك أو غير شاعرين:

ما بالنا لا نقص في لغتنا كما يقص الأوروبيون والأمريكيون في لغاتهم؟ ثم حاولنا مقلدين أول الأمر، مبتكرين بعد ذلك، وإذا نحن نبلغ من الإجادة في هذا الفن الجديد حظاً عظيماً، وإذا قصصنا يشيع في الشرق العربي ثم ينقل إلى الغرب الأوروبي، وإذا قصصنا يختلف في موضوعه وأغراضه ومذاهب الكتاب فيه على نحو ما يختلف القصص الأوروبي في هذا كله. وإذن فنحن قد دفعنا شاعرين أو غير شاعرين إلى أن نسمو بأدبنا العربي إلى مكانة الآداب الحية الكبرى، وبلغنا من ذلك حظاً ليس به بأس وإن لم نبلغ من ذلك ما نريد. ومتى بلغ الناس ما يريدون!

والشيء الذي ليس فيه شك هو أن أيسر الموازنة بين أدبنا هذا الحديث الذي لا نكاد نرضى عنه أو نقنع به، وبين أدبنا ذلك القديم الذي فتنا به فتوناً، يدل على أننا قد وثبنا بالأدب العربي وثبة لم يكن القدماء يحلمون بها ولم تكن تخطر لهم على بال. وقد كان العصر العباسي عصراً ممتازاً في التاريخ الأدب من غير شك، ولكن عصرنا نحن أشد منه امتيازاً وأكثر منه خصباً وأعظم منه استعداداً للبقاء.

على أن هناك تطوراً آخر لأدبنا الحديث أعظم خطراً وأبعد أثراً من كل ما قدمت، وهو الذي سيوجه الأدب في المستقبل القريب إلى غايته التي لا يستطيع عنها تحولاً أو انصرافاً فيما أعتقد. ولهذا التطور الخطير وجهان: أحدهما يتصل بأشخاص الأدباء والآخر يتصل بالموضوعات التي يطرقها الأدباء. فأما الوجه الأول فنستطيع أن نتبينه في سهولة ويسر إذا نظرنا إلى حافظ وشوقي والمنفلوطي من جهة وإلى العقاد والمازني وهيكل من جهة أخرى. فقد كان الأدباء الثلاثة الأولون لا يعيشون لأدبهم وإنما يعيشون بأدبهم. أريد أنهم كانوا يتخذون الأدب وسيلة إلي الحياة وإلى حياة لا تمتاز بالاستقلال. كان كل واحد منهم في حاجة إلى حماية تكفل له ما يحب من العيش والمكانة. ولابد له من «مسين»، كما يقول الأوروبيون، يحميه ويعطيه ويحوطه بالرعاية والعناية، ويدفع عنه العاديات والخطوب. أما الثلاثة الآخرون فثائرون على هذا النوع من الحياة، مبغضون لهذا النوع من الأدب،

يكبرون أنفسهم أن يحميهم هذا العظيم أو ذاك، ويكبرون أدبهم أن يرعاه هذا القوي أو ذاك. هم يعيشون أولاً ويعيشون أحراراً، ثم ينتجون أولاً وينتجون أحراراً. وهم يأبون أن يؤدوا عن إنتاجهم الأدبي حساباً لهذا أو ذاك. هم مستقلون في إنتاجهم الأدبي بأدق معاني هذه الكلمة وأكرمها.

وقد تقول إنهم ينتجون للجمهور، فهم مدينون للجمهور بحياتهم الأدبية. ولكن الجمهور هذا شيء شائع مجهول لا يستطيع أن يعبث بحرية الأديب ولا أن يعرض كرامته لما لا يحب. وكل إنسان في بيئة متحضرة إنما يعيش للجمهور وبالجمهور، كما أن الجمهور نفسه يعيش لكل إنسان وبكل إنسان. فالظاهرة الخطيرة في أدبنا الحديث هي هذه الكرامة التي كسبها الأدباء لأنفسهم ولأدبهم والتي مكنتهم من أن يكونوا أحراراً فيما يأتون وفيما يدعون.

أما الوجه الثاني لهذا التطور فهو أن هذه الحرية نفسها قد فتحت للأدباء أبواباً لم تكن تفتح لهم حين كان الأدب خاضعاً للسادة والعظماء. وقد أثرت ظروف التطور الإنساني في توجيه هذه الحرية. فقد كان الأدباء القدماء يؤثرون السادة والعظماء بما ينتجون، فأصبح الأدباء المحدثون يؤثرون أنفسهم ويؤثرون الفن ويؤثرون الشعب بما ينتجون. وكذلك عكف الأدباء على أنفسهم فحللوها وعرضوها، واستخرجوا من هذا التحليل علماً كثيراً ومتاعاً عظيماً. وكذلك فرغ الأدباء لفنهم فجودوه كما يريدون وكما يستطيعون وكما يريد الفن، لا كما يريد هذا السيد أو ذاك.

وكذلك عكف الأدباء على الشعب، فجعلوا يدرسونه، ويتعمقون درسه، ويعرضون نتائج هذا الدرس، ويظهرون الشعب على نفسه فيما ينتجون له من الآثار، وهذا كله قد رفع الأدب إلى الصدق والدقة، وجعله إنسانياً لا فردياً، ووضعه حيث وضعت الآداب الحية الكبرى نفسها بحكم التطور الذي دفعتها إليه ظروف الحياة الحديثة.

فإذا أردنا أن نتبين الاتجاهات التي سيدفع إليها الأدب العربي غداً،

بعد أن عرضنا اتجاهات الأدب العربي في ماضيه القريب والبعيد، وبعد أن رأيناه يحيا بين أيدينا في حاضره الذي نشهده الآن، فقد يخيل إلي أننا نستطيع أن نستنبط هذه الاتجاهات من بعض الحقائق الواقعة. وأول هذه الحقائق الواقعة هو هذا الاستقلال الذي كسبه الأدباء لأنفسهم ولأدبهم. فهم قد أخذوا بحظ من الحيرة. وهم لم يكتفوا بما أخذوا، ولكنهم سيمعنون في استقلالهم وحريتهم حتى يرتفعوا عن كل رقابة مهما يكن مصدرها وحتى يتعرضوا – وقد تعرضوا بالفعل – لبعض الأذى في سبيل هذه الحرية.

ومن هذه الحقائق الواقعة أن التعليم ينتشر انتشاراً هائلاً، ينشأ عنه كثرة القراء من جهة، واختلاف هؤلاء القراء في حظوظهم من الثقافة من جهة أخرى. وسيكون لهذه الحقيقة تأثير خطير، في الأدب، فسيحرص بعضهم على كثرة القراء وانتشار آثاره، وسيضطر إلى ملاحظة هذه الكثرة كما كان الأدباء القدماء يلاحظون سادتهم ومواليهم. وسيضعف أدب هؤلاء حتى يصل إلى الابتذال أحياناً، ولعلنا نشهد بعض ذلك منذ الآن. وسيحرص قوم آخرون عن الأدباء على كرامة الفن وجودته أكثر مما يحرصون على انتشاره وشيوعه، فيجودون أدبهم ويحفلون بهذا التجويد، ثم يرسلون أدبهم إلى القراء غير حافلين بالرضا أو السخط، ولا بما ينتجه الرضا أو السخط من الفقر والثراء.

وهؤلاء هم قوام الحياة الأدبية، وهم هداة الناس وقادتهم إلى الحق والخير والجمال.

وهناك حقيقة واقعة رابعة، وهي أننا نعيش في عصر السهولة والسرعة، في عصر الراديو والسينما والصحف اليومية والمجلات اليسيرة والجمهور القارئ الضخم والمواصلات السريعة، وكل هذا سيعرض الأدب والأدباء، وقد أخذ يعرضهم بالفعل، لمحنة قاسية، فسيلتجئ الراديو والصحف والمجلات إلى الأدباء، وسيتعجلهم في الإنتاج، وسيضطرهم إلى السرعة، وسيحول بينهم وبين الأناة التي تمكنهم من التجويد، وسيجدون أنفسهم بين

اثنتين: إما أن يستجيبوا للراديو والصحف والمجلات فيضعف فنهم ويبتذل بعض الشيء، وإما أن يمتنعوا عليها فيشقوا على أنفسهم ويخلوا بين الجمهور وبين أصحاب الأدب الرخيص. وأكبر الظن أنهم سيلائمون بين هذا كله، فيؤثرون الفن بالإنتاج الهادئ البطيء الذي يحتفلون به ويفرغون لتجويده ويذيعونه في الناس متى أرادوا هم لا متى أراد الناس، ويقدمون إلي الجمهور عن طريق الراديو والصحف والمجلات أدباً يسيراً، مهما يكن من يسره فلم يكون من الرخص والابتذال بحيث يصبح خطراً على الجمهور.

وهناك حقيقة واقعة خاصة، وهي أن الثقافات الكثيرة التي تصل إلى أدبنا الآن من كل وجه ستوجه كتابنا اتجاهات مختلفة، فمنهم من يساير الثقافة الإنجليزية، ومنهم من يساير الثقافة اللاتينية، ومنهم من يذهب مذهب الروسيين في الأدب، ومنهم من يذهب فيه مذهب الأمريكيين ويوشك هذا الاختلاف أن يفسد الأمر على أدبنا العربي لولا أن أدبنا ليس بدعاً في ذلك من الآداب الكبرى، فكل أدب خليق بهذا الاسم يأخذ ويعطي ويتلقى الثروة من كل وجه. والمهم أن يحتفظ الأدب بشخصيته ويحرص على مقوماته، ويحسن الموازنة بين عناصر الثبات والاستقرار وعناصر التحول والتطور. وسيوجد بين أدبائنا من يتطرف في هذه الناحية أو في تلك، ولكن ستوجد بين أدبائنا هذه الصفوة التي تعرف كيف تلائم بين مصادر الثروة الأدبية على اختلافها، وكيف تستخلص منها هذا الرحيق الذي تقدمه غذاء للعقول وشفاء للقلوب والنفوس.

وهناك حقيقة واقعة سادسة، وهي التي أريد أن أختم بها هذا البحث الطويل، وهي أن الحياة الإنسانية على اختلاف بيئاتها تتجه الآن اتجاهات شعبية لا فردية ومن طبيعة هذه الاتجاهات الشعبية أن تستغرق كل شيء وتلتهم كل شيء. ومن طبيعة الأدب الرفيع والفن الجميل أن يمتاز ويأبى الفناء في أي قوة مهما تكن. فسيمتحن الأدباء فيما يحرصون عليه من الامتياز، وسيتعرضون إما للعزلة المؤدية أو الخلطة التي تدعو إلى الابتذال. ولكنهم

سيلائمون في أدبنا العربي كما لاءم زملاؤهم في الآداب الأخرى بين امتياز أدبهم الرفيع وطموح الشعوب إلى أن تستغرق كل شيء. وسيكون أدبهم الرفيع الممتاز مرآة صافية صقيلة رائعة لحياة الشعب، يرى فيها الشعب نفسه فيحب منها ما يحب ويبغض منها ما يبغض، ويدفعه حبه إلى التماس الكمال، ويدفعه بغضه إلى التماس الإصلاح. وينظر الأدب العربي الحديث فإذا هو في مستقبل أيامه كالآداب الحديثة الكبرى، قائد الشعوب إلى مثلها العليا من الخير والحق والجمال.

❖ ❖ ❖



(❖) العدد الأول من الكاتب المصري، شوال 1364هـ، أكتوبر 1945م.

بين زكي مبارك والسباعي بيومي

عبدالفتاح أبو مدين

يقول الأستاذ أنور الجندي في كتابه (زكي مبارك) ص «152»: هذه معركة من أقسى المعارك التي خاضها زكي مبارك، ولأول مرة صادفته الهزيمة.. فقد واجهه السباعي بيومي بعنف وقوة عارضة، وأخذ يكيل له النقود والمعارضات حتى اضطره إلى إغلاق باب المناقشة. ثم قال الأستاذ أنور في آخر حديثه «وعندي أن هذه أول معركة انهزم فيها زكي مبارك، وهي أول معركة لاقى فيها مناضلاً عنيفاً»..

أما حديث هذه المعركة فقد شاقني أن أتتبعها في مجلة الرسالة عدداً عدداً، وكان ابتداؤها أن السباعي بيومي ألقى محاضرة في نادي دار العلوم، تحدث فيها عن كتاب الكامل للمبرد، وهو كتاب جليل من آثار المبرد، وكان الشيخ المرصفي شرحه في ستة أجزاء ظهرت تحت عنوان (رغبة الآمل في شرح الكامل).. ثم قام الأستاذ السباعي بيومي بتهذيب الكامل في جزءين سماهما «تهذيب الكامل» فجعل النثر في جانب، والشعر في جانب.. فلما ألقى محاضرته بدار العلوم عن المبرد، وكلها ثناء على الرجل الكريم، وتحليل لكتاب الكامل قام طالب من كلية اللغة العربية، وطلب التعقيب على كلام المحاضر.. فقال: إن الشيخ سيد بن علي المرصفي في كتاب «رغبة الآمل» أخذ على المبرّد أخطاءً كثيرة، وعدّد بعضها، فقال السباعي في مجال الرد على التعقيب: إن الشيخ سيد المرصفي كان مغروراً، ولم يفهم كلام المبرد، فهاج بعض السامعين ، وكتب في مجلة الرسالة تعليقاً على كلام السباعي تحت عنوان: (تلميذ يجرّح أستاذه).. فذكر أن المرصفي في رأي السباعي شيخ تملكّه الغرور والصلف، وأنه يجترئ على تصحيح الصواب، إلى آخر ما ينحو هذا النحو.. وفي العدد التالي كتب طالب من دار العلوم رداً يحمل في مقدمته رجاءً من الأستاذ السباعي أن تنشر الرسالة هذا الرد.. وهذا يعني

أن السباعي موافق على ما جاء فيه.. وكان مما كتبه الطالب في رده.. إذا كان المرصفي من المقدسين الذين لا يجوز تخطئتهم ولا نقدهم، وإذا كان لتقدمه في الزمن سلفاً صالحاً (كما يعبر الكاتب)؛ مُبَّرءاً من العيوب؛ أفليس من باب أولى أن يكون المبرد تبعاً لهذا القياس أصلح منه وأقوى لغة وأدباً وعلماً ، كما هو الواقع ويزين كل هذا تواضع واعتراف بأن هذا أمرٌ لا يعرفه إذا لم يكن له سابقة علم، بينما يعبّر المرصفي بقوله كذب المبرد في هذا، أو «والمبردّ كاذب في هذا دون تورع عن هذا التعبير الجافي.. وإذا كان السباعي لم يقل إلا أن المرصفي كان يملكه الغرور، فالمرصفي يُسجل هذا على نفسه في كل ما كتب، خاصة في مقدمة كتاب (رغبة الآمل)، وكتاب (أسرار الحماسة)، وكأنه لا يعترف لسواه بعلم في المتقدمين والمتأخرين»!

وما كاد هذا التعقيب ينشر في مجلة الرسالة حتى اندفع الدكتور زكي مبارك يقول تحت عنوان (الهجوم الآثم على الشيخ سيد المرصفي): «كثرت الخطابات التي ترد إليَّ في تحقيق ما ادّعاه الأستاذ السباعي بيومي في حق الشيخ سيد المرصفي، وكنت أغفلت هذا الموضوع عن عمد، لأن الأستاذ السباعي له عليَّ حقوق، فقد كان دائماً من أنصاري، ولم آخذ عليه ما يريب، ولأن مقام الشيخ المرصفي أقوى من أن يهدم بكلمة جارحة تساق إليه في إحدى المحاضرات».. وكان زكي مبارك قد قال في تعقيب سابق «إن لم يعتذر السباعي فسأنزل عليه غضبي»، وما قاله يدل على استعلاء وغرور؛ ما كان للدكتور مبارك أن يقع فيهما، وهما مما أثار الأستاذ السباعي فشرع قلمه ليرد على مبارك ما يبصره بحقيقة نفسه، وقال إنه سيكتب في هذا المجال كلمتين أولاهما تُبيّن ما كان في المحاضرة منه نحو المرصفي، والثانية تبطل إدعاء مبارك بأنه سرق منه أفكاره الخاصة بمقامات الهمذاني.. وكان مبارك قد لمّح، لذلك في رده الأول، وجاءت مقالة السباعي الأولى تعلن أن طالباً من طلاب كلية اللغة العربية، طلب منه السماح بتعقيب فأذن له.. وكانت كلمته تتضمن أربعة أسئلة، رمى المبرّد في رابعها بالغرور والإدعاء، وأنه كان لا يتحرى إذا أجاب، فكان رد السباعي في النقطة الأخيرة يتلخص في نفي

هذه الصفات الذميمة عن المبرد نفياً قاطعاً.. وقدم الأدلة على ذلك، إذ كان لا يرمي القول جزافاً، ولا يخترع الإجابات اختراعاً، وإذا عرض له ما لا يعرف اعترف بذلك، ثم قدم من الأدلة ما يثبت ذلك، وليس في كتاب الكامل ما يدل على الإدعاء والغرور، ثم استطرد فقال إنه استقى اعتراضاته من شرح الشيخ المرصفي للكامل، ومؤلفات المرصفي تنم عن خلق الغرور والإدعاء، كما يعلم ذلك من قرأ شرحه للكامل ومقدمته، ولتأصّل هذا الخلق فيه كان شديد التحامل على المبرد، والتشهير به فيما يظن أنه أخطأ فيه.. وكان السباعي يتمنى أن يجرد علمه من غروره، ويسيل على تأليفه كويا ضافيا من التواضع والاعتدال، فيكون ذلك أبين لفضله وأدل على نبله، وما كان أشد عجبه حين يرى إجابته تشوه تشويها فيذكر المعقب أنى وصفت الشيخ بالحقد والحسد وتسطيحه البحث، وتعديتُ ذلك إلى تجريح طوائف العلماء على اختلاف مهنهم، وحكمت أن طبائع الحسد لا تجد مراحاً خصيباً كالذي تجده في قلوب العلماء!

ثم قال السباعي: إنه أغفل الرد السريع على مبارك آملاً في أن يعرف الحقيقة من سواه فيرجع إلى صوابه، وشهود المحاضرة كانوا كثيرين، وهناك سبب آخر؛ هو أن زكي مبارك قد قال في كلمته «يجب أن أُسرع إلى نفي ما قيل، وإلى الاعتذار منه إن كان قد وقع»؛ ثم يقول «إلى أن يثبت أن الراوي قد افترى عليك أُعلن غضبي على ما بدر منك».. يقول السباعي تعليقا على هذا الجموح: سبحانك اللهم وتعاليت فما كان لأحد أن يقول «ومن يحلل عليه غضبي فقد هوى» إلا أنت: هذه هي خلاصة الكلمة الأولى للسباعي، وقد ختمها بقوله «إن وصالي لك يا صديقي أن تتريث، فإن في العجلة وبالاً عليك»! ولم يشأ الدكتور زكي مبارك أن يسكت حتى ينشر الأستاذ السباعي كلمته الثانية التي تهدده بها؛ ولكنه عجل بمهاجمته قبل أن يقرأ رده، وقال إنه عرف مضمونها فهو سيزعم أنه لم يسرق، وإنما سرق منه مؤلف «النثر الفني» فكان حاله حال اللص الذي رأى صاحب الدار يمشي من بُعد، فصاح: «مين اللي ماشي هناك». وخرج عن الموضوع فقال: لا أنتظر حتى يرد، فما

كان السباعي أول من سرق مني وقد كتمت سرقته من كتابي أربع سنين؛ لأني أشعر بالارتياح كلما تذكرت أن لي ذخائر يتطلع إليها الناهبون من الفضلاء، ولن أنتظر فسأمضي إليه بقلم أمضى من السيف؛ وأعنف من القضاء.. ثم ترك الدكتور زكي الموضوع ليتحدث في أكثر من عمودين في أمور لا صلة لها بجوهر البحث، وهي صيحات «عنترية» لا تقنع الباحث الذي ينشد الحقيقة، وقد اعتادها الدكتور في نقاشه ليضفي جواً من الإرهاب على مناظره، ويطول المقال في غير طائل لو حاولنا تلخيصه.

ثم أخذ يوازن بين تهذيب الكامل للسباعي وبغية الآمل للمرصفي، ويقول إن السباعي حرّم كتاب المرصفي على طلبة دار العلوم، ليجهل طلبته مبلغ أستاذهم من العلم إذا قرنوه بالمرصفي.. وقد كنت مفتشاً على الجامعة الأمريكية، ولم أشأ أن أدخل على السباعي وهو يشرح مراعاة لشعوره.. ثم تورّط في الكبرياء فقال: لقد لامني الناصحون على ما اقترفت من التنازل إلى مساجلة بعض الناس فكان جوابي أن الأدب كالعلم، وكما أن العالم يُشرّح الضفدعة كما يشرح جسم الإنسان، فالأديب يهتم بالقول بأنه يناقش الصغار، وأخذ يردد: لا تشتمني يا سيد سباعي، فماذا أقول في تجريحك، ولست بكاتب ولا شاعر ولا خطيب، ليس لك إلا نقل نصوص المبرد من مكان إلى مكان، فهل فهمت أسرار الكامل، ما أنت والكامل أيها المفضال؟!

مضى الدكتور في هذه الخطابيات التي لا تقدم ولا تؤخر، وأورد بعض الأبيات ادّعى أن السباعي غفل عما فيها من الخطأ، وأن الشيخ المرصفي اهتدى إلى الصواب، ولو كان كلام الدكتور كله من هذا النمط العلم، لشكر له القراء صنيعه، ولكنه تمادى في التطاول إلى حد غير مقبول.

أما الكلمة الثانية التي وعد بها الأستاذ السباعي فقد نشرها الزيات عقب مقالة زكي مبارك مباشرة ، وهو لم يصبر حتى يقرأها، بل ردّ عليها لأنه كما يدعي يعرف مضمونها سلفاً، وموضع السرقة التي يزعمها الدكتور زكي مبارك؛ أنه قال في النثر الفني.. وكان المعروف أن بديع الزمان الهمذاني

هو أول من أنشأ المقامات، ولم أجد فيمن عرفت من رجال النقد من ارتاب في سبق البديع.. وقد وصلت إلى أن بديع الزمان ليس مبتكر المقامات، وإنما الذي ابتكرها ابن دريد.. ثم نقل نصا لأبي اسحاق الحصري من كتاب زهر الآداب، يدل على أن البديع قد احتذى ابن دريد.. ولن أطيل في ذكر النص اكتفاءاً بمضمونه، فهذا النص في رأي زكي مبارك يُعطيه أحقية القول بأنه أول من اكتشف أن مخترع المقامات هو ابن دريد لا البديع، ولم يهتد إلى ذلك القول أحد قبل زكي مبارك.. وجاء السباعي فنقله في مقال بمجلة «السراج» دون أن يشير إلى أن زكي هو الذي اهتدى إلى هذا الرأي ، فهو إذاً قد سرق ابتكار زكي دون أن ينسبه إليه ونسبه إلى نفسه.

هذا هو جوهر القضية التي دار حولها النقاش، وهي زعم الدكتور أنه أول من اهتدى إلى أن ابن دريد مخترع المقامات، وأن السباعي قد نقل هذا الرأي عنه دون أن يشير إليه!

أما رد السباعي على هذا الإدعاء، فهو قوله «إن كلام زكي مبارك بأن المعروف أن بديع الزمان هو أول من اهتدى إلى المقامات، ليس هو المعروف، وإنما هو المنكر الذي ينكره التاريخ ويبرأ منه، لأن هذا القول الذي ذكره الحصري؛ كان معروفاً متداولاً نقله كثير من الأقدمين، كابن خلكان وياقوت الحموي والشريشي شارح المقامات، ولولا ضيق صفحات الرسالة لذكرت ما قاله هؤلاء، ثم لذكرت غيرهم.. وأتيت على نصوصهم، ولكن زكي مبارك حين قرأ هذا النص في زهر الآداب ظنه جديداً لا يعرفه أحد.. ثم نقل السباعي نصوصاً تدل على أن النص قد اشتهر في العصر الحاضر كما اشتهر في العصور الماضية، فالشيخ أحمد الاسكندري قال في كتابه عن الأدب العباسي المطبوع 1929: «وكان ممن أعجبته هذه الطريقة طريقة المقامات ابن دريد؛ فأراد أن يُلقّن أهل زمانه هذا النوع من الكلام؛ ثم قال السباعي: «أرأيت يا صديقي أنك كنت جريئاً في قولك ولم أجد فيمن عرفت من رجال النقد

من ارتاب في سبق بديع الزمان، وقولك كان من المعروف أن بديع الزمان هو الذي أنشأ المقامات».

وأطنب السباعي في إيضاح هذه الحقيقة فقال للدكتور ما ملخصه: «إن الشيخ السكندري ظل يدرس الأدب العباسي ثلث قرن في دار العلوم، وهو في كل سنة يؤكد هذا الرأي، فإذا حسبت من يعرفون هذا الرأي من الطلاب تجدهم ألفي طالب أو يزيدون، وأنا أحد من ذكر هذا النص لطلابه في دار العلوم وفي كلية اللغة العربية منذ سنة «32»، وكتابك لم يظهر إلا سنة «34».. وكذلك نشر هذا النص الأستاذ محمود مصطفى في كتابه المقرر على طلاب كلية اللغة العربية قبل أن يظهر كتابك، فماذا تقول في ذلك؟ أفما كان الأجدر بالشيخ الاسكندري ومن سبقوا إلى معرفة هذه الحقيقة أن يدعوا لأنفسهم هذا الاكتشاف ولكنهم يحترمون الحقيقة، وقد كان من حقي أن أرميك بالسرقة، لأنك الذي سرق ما قاله السكندري ولكن حاشا لله فنحن كأساتذتنا نحترم الحقائق ولا نتغفل السواد».

وبعد أن انتهى السباعي من تقرير هذه الحقيقة بشأن نشأة المقامات، لم يشأ أن يسكت عن مهاترات زكي مبارك التي يحشو بها النقد ليتطاول على الناس؛ فأخذ يحاسبه حساباً عسيراً؛ فقال له:

1 - جعلت عنوان كلمتك (الهجوم الآثم على المرصفي)؛ وهذا أمر غبت عنه، ولم تشهده، فكيف أقدمت عليه دون أن تعلم حقيقة ما كان؟ وكيف تصفه بالآثم، وهو مالا إثم فيه؟

2 - تزعم أن الخطابات الكثيرة وردت عليك كي تردّ على هذا الهجوم، وأنا أحلف غير آثم أنه لا خطابات؛ وإن كانت فهي لا تتجاوز الخطاب والاثنين.

3 - تقول: إنك بدءاً أغفلت الرد عليّ، لأني كنت من أنصارك في دار العلوم.. والحقيقة المرة التي أسمعها لك؛ أنك ما كنت في يوم من الأيام زعيماً

من زعماء الأدب حتى يكون لك أنصار، وإن زعامتك هذه نسج من نسيج العنكبوت؛ نسجته من حولك وتركت الناس تلهو به وتلعب.

4 - تقول إن سكوت الأزهريين عن الانتصار للمرصفي أزعجك، وهذا تملق منك للأزهرين ، وهم لا ينتصرون إلا للحقيقة، وإذا كانوا قد ورثوا علم المرصفي، فقد ورثوا أيضاً علم المبرد، وهو أبعد سلفية من المرصفي.

ثم كانت الطامة، أن هدد السباعي زكي مبارك، بنقد ما فعله في كتاب زهر الآداب، لأنه قام على تحقيقه وهو أقرب الأشياء إلى صنيع السباعي بكتاب الكامل، وقد وقع زكي مبارك في أخطاءٍ صارخة تكشف مكانته في العلم، وستكون موضع النقاش.

والحق أن زكي مبارك قد انزعج من اتجاه السباعي إلى نقد تحقيق زهر الآداب ، لأن أخطاء زكي مبارك فيه كثيرة، فقد حققه في صدر شبابه، قبل أن تستكمل موهبته الأدبية، والأستاذ السباعي محقق ضليع، وقد ترصد خصمه في أهون مقاتله، وأشدها انتباهاً للقراء! فرّد على ذلك بأنه يطلب أن يكون النقاش في الطبعة الثانية لأن الطبعة الأولى ذات ملاحظات قاسية: وليته صبر على النقاش؛ بل حاول أن يسكته ما استطاع!

وفي المقال الثاني الذي كتبه الدكتور مبارك تحت عنوان: «السباعي بيومي يستر جنايته على المبرد كجنايته على المرصفي» وقد بدأه بأقوال استفزازية مثل قوله إن شبح المرصفي سيلاحقك في يقظتك ومنامك؛ لأن كتابك لن يطبع بعد اليوم قبل أن تشهد كل صفحة من صفحاته؛ بأنك استغنت بتحقيقات المرصفي، وقوله «لو كنت تدرك نعمة الذوق لقدرت قيمة التعصب لرجل ميّت لا أنصار له ولا أتباع».. وبعد ذلك دخل إلى موضوع النقاش، فقال: إنه حرر المسألة سنة «1937»، والشيخ الإسكندري حررها سنة «1930»، والشيخ السكندري لا يقرأ الفرنسية، ولكنه نقل المسألة من الطبعة الثانية لكتاب زهر الآداب الذي نشره زكي سنة «1929»، ثم إن مبارك نشر مقالا بالمقتطف سنة «1930» سجل فيه هذه الحقيقة؛ وكان له دوّي رنّان لأن

الرافعي رحمه الله قد عارضه ورد عليه.. وبذلك يكون الشيخ الاسكندري قد أخذ القضية من كتاب زهر الآداب الذي صدر سنة «1929»، ثم يقول مبارك للسباعي: أنت لم تأخذ القضية من الشيخ السكندري، ولكنك أخذتها تعالياً من مجلة المقتطف سنة «1930»، لأنك كنت ناظرا لإحدى مدارس المعلمين، وهي من المدارس التي تشترك في المقتطف، وهل يعقل أن تثور على صفحات المقتطف مسألة هامة في تاريخ الأدب يشترك فيها زكي مبارك والرافعي، ولا يلفتك إليها أحد الأساتذة أو الطلاب؟

والحق أن المسألة لا تتحمل هذا الضجيج، لاسيما وقد ظهر رأي آخر ينفي أن يكون ابن دريد هو السابق في اختراع المقامات.. ويرى أن أبا القاسم البغدادي هو الرائد الأول، وله أدلته الوجيهة، فإصرار زكي على أن الاكتشاف الذي اكتشفه مسألة هامة، وأن كل من قال بأن ابن دريد هو المبتكر تابع له، هو إصرار فيه نظر. وكأن الدكتور زكي كان يطمع أن يهادنه السباعي في الرد، وأن يقابل قسوته بالرفق واللين، ولكنه رأى غير ما توقع، فقد قال في هذا المقال:

«الأستاذ السباعي يبالغ في شتمي عامداً متعمداً، ليقهر أصدقاءنا على وقف هذه الخصومة الأدبية؛ عساه ينجو من بطش قلمي، وأنا أقول لم أكن أعلم أن اللغة العربية غنية بألفاظ الهجاء قبل أن أقرأ كلمته الثانية، فمن واجبي أن أرحب بمن يعلمني طرائق السباب، ومن أجل هذا أرفض كل الرفض أن ينتهي ما بيني وبينه بالصلح! ولو كان يعقل لعرف أن السرقة من كتاب النثر الفني لا تغض من أقدار الرجال، والسباعي يُهدد بنقد مؤلفاتي وهو من فضلها يعيش، فهل رأيتم أقبح وأشنع من هذا الكفران؟

وهذا كلام خارج الموضوع قطعاً! فالذي بدأ بالسب هو زكي مبارك، وقد دخل إليه السباعي من بابه والمثل العربي يقول: «البادي أظلم».

وجاء رد السباعي على المقال الثاني الذي لخصته من قبل قوياً، ولكنه لا يتصل بقضية أدبية بل تتبع كل ما خرج فيه الدكتور زكي عن الموضوع ليرد

عليه ! وزكي مبارك لم يتعود ذلك من أحد، إذ كان يظن أن له أن يجرح وينتقص دون أن يؤاخذه أحد.. وقد قال السباعي في بدء مقاله: إن ما كتبه مبارك ليس من موضوع الخصومة الأدبية ، وما كنت أحب أن أجاريك في اتجاهك، ولكن خشيت أن تزين لك نفسك بأنك انتصرت بهذه الشطحات! وبعد هذا التمهيد:

1 - قال السباعي ما ملخصه: «إنك ذكرت أنك تغاضيت عني حيناً، لأن بعض الناس من حدثك بأني أجعل من مقالاتك دروساً لطلبة دار العلوم». والذي قال لك ذلك أحد الخبثاء الذين يضحكون على الناس، فهو قد أضلك وضحك عليك؛ وما كان لشيء من مقالاتك أن يكون موضعاً للدراسة في دار العلوم، وإلا ما سميت دار العلوم.

2 - ثم قلت: إنك في سبيل الدفاع عن الشيخ المرصفي لتقدّم لي خدمة أدبية، وأنا شاكر لك ذلك ، ومهما بالغت في سطوة قلمك، فهو عندي مثل بنادق الأطفال؛ تسمع لها دويا ثم لا ترى أثراً.

3 - ثم قلت: إن شرح الشيخ المرصفي يرجع إلى أكثر من أربعين عاماً، وقد انتهى منه قبل سنة 1915م، وأنك رأيته مخطوطاً بعيني رأسك، ورآه معك الشيخ الزنكلوني، فما رأيك في أن المرصفي نفسه يكذّبك؛ إذا قال في آخر جزء من أجزاء الرغبة انتهى شرح الكامل في 11 رجب «1340هـ»؛ وهي توافق سنة «1923م». فكيف رأيت الشرح كاملا في سنة «1915م» ثم استشهدت بالمرحوم الزنكلوني؛ وهو رجل قد مات ولو كان حيا ما استشهدت به، وبحثت عن رجل ميّت سواه.

4 - يقول مبارك إنني الرابع أو الخامس من أساتذة دار العلوم، ونحن أساتذة اللغة بالدار بهذا العدد فجعلني أخيراً، والحقيقة أن هذا تدخل عجيب، فما أنت فينا وما أنت والأول والأخير والفاضل والمفضول، وهؤلاء إخواني، فضلهم فضلي، ومكانهم مكاني وكل واحد منا أعرف بفضل صاحبه من فضل نفسه.

ثم تقول إن خصومتك لي محنة صبّت عليَّ، وعليّ أن أتحملها صابراً، وأنك قضيت دهرك ممتحنا بعداوة الرجال وأنا أقول : رجائي أن تكون رجلا في هذه الخصومة، لتقف على قدميك، وأنت تقول هذا لاعتقادك أن هذه الخصومة تشغلني كما تشغلك، وهذا وهم لأن مقالي لا يشغل مني غير ساعة كل أسبوع.

ثم سوّدت أكثر من نصف مقالك في أشياء لا صلة لها بالنقد ، وتقول إن السارقين ينهبون أفكارك وأنت تحمد الله على ذلك، وتقول عني «فليواجهني إن استطاع، وأنا ماض إليه بقلم أمضى من السيف، وأعنف من القضاء وستعرف أيّنا الذي سيكون قلمه أمضى من السيف؟».

ثم تقول: ماذا أقول في تجريحك ولست بشاعر ولا بكاتب ولا خطيب.. أما الشعر فلو رضيت لنفسي مثل ما رضيت به لنفسك لسوّيت لنفسي مما قلت ديوانا، ولكنك اغتررت بمن ضحكوا عليك فطبعت ديوانك، وما ديوانك بشعر شاعر ولكنه تجميع ناظم.. وأما الكتابة فها نحن في ميدانها على صفحات الرسالة وسيصدر الجمهور ولعله أصدر حكمه عليّ وعليك، وأما الخطابة فأنا مستعد لمنازلتك في حقل أدبي، تقول وأقول وستعلم من أنت ومن أنا!

وبهذا المقال تراجع زكي مبارك من المعركة، وقد قال من قبل إنه لن يتراجع، وأنه بلاء صبّه الله على السباعي، ولكنه قال في الكلمة التي أعلن فيها تراجعه: تحت عنوان «خصومة لا عداوة».

رأى جماعة من كبار المفتشين وهم الأساتذة محمد جاد المولى بك ومحمد علي مصطفى ومحمود محمد حمزة ومصطفى أمين، وأحمد علي عباس؛ رأى هؤلاء الأكابر بأخلاقهم وآدابهم أن أقف الجدال الذي أثرته في وجه الأستاذ السباعي بيومي؛ وحجتهم أنه وصل إلى درجة من العنف تؤذي كرامة المشتغلين بخدمة اللغة العربية ، وأنا أجيب هذه الدعوة، لأنها أول دعوة كريمة صدرت، لكف الشربيني وبين من أخاصمهم بقلمي لا بقلبي، فلم أسمع

مثل هذا الصوت يوم خاصمت رجالا أعزّاء ، لم يكن يسرني أن يقصم القلم ما بيني وبينهم من عهود..

ثم قال زكي مبارك بعد كلام طويل يدور هذا المدار.. «أذكر أني أهنت رجلا وادعا بلا نفع ولا غناء ، فما آثرت ميدان النقد الأدبي إلا لغرض نبيل، هو إيقاظ الغوافي من العواطف والقلوب، المهم هو الظفر بنفع محقق للغة العربية، أما العبارات التي آذيت بها الأستاذ السباعي بيومي والتي استوجبت أن يتوسط بيني وبينه كبار المفتشين، وهم لي وله إخوان ، فأنا أراها هيّنة رقيقة على شرط أن تُنبه الغافلين من تلاميذ المرصفي العظيم، وإلا فهي إثم اجترحته في بلاد لا تعرف حقوق الرجال».

هذا بعض ما قاله زكي مبارك في تبرير تخليه عن المعركة، بعد أن أكدّ من قبل أنه لن يتراجع، وأن رجالاً رجوه في ذلك فصرخ في وجوههم، وقال إن خدمة الحق أولى من كل مجاملة.. والحق أن زكي لم يكن يتوقع سطوة السباعي عليه بهذه الحدة التي أزعجته حقاً، لأنه تعقب شطحاته التي خرج بها عن الموضوع، فنسفها نسفاً، كما أن إعلانه الصريح بنقد تعليقات زكي مبارك على كتاب زهر الآداب قد أقض مضجعه، فالسباعي محقق عالم دارس وهو في هذه الناحية أقوى من زكي مبارك، الذي لم يكن تحقيق كتاب زهر الآداب لديه إلا وسيلة من وسائل الارتزاق، حين كان مضطرا إليها في ظروف تحدث عنها كثيراً.

والطريف بعد ذلك أن الأستاذ سيد قطب كتب في الرسالة تعليقاً صريحاً قال فيه: قرأت ما ذكره الدكتور زكي مبارك عن الجدل بينه وبين الأستاذ السباعي بيومي... وقد رأيت في الصورة التي عرض بها الدكتور زكي مُبارك هذه الوساطة ما دعاني إلى الاستفسار من حضرات من ذكرهم عن الصورة الدقيقة لتدخلهم، فعلمت منهم أن وساطتهم بين الأستاذ والدكتور كانت منصبة على أسلوب الجدل لا على موضوعه، وفي نظرهم أن مستوى المناقشة بين أدبين ورجلين من رجال التعليم يجب أن يترفع عن هذه اللهجة..

أما الفحص عن الحقيقة وتصاول الأقلام في الموضوعات العلمية والأدبية، فليس لهم عليها اعتراض، بل يسرهم أن يشجعوا عليهما ويستزيدوا منهما، وهذا رأي الأساتذة الأفاضل الذين احتج بهم الدكتور للانسحاب من المعركة التي أثاره، فإذا كان لدى الدكتور زكي مبارك ما يقوله بالأسلوب اللائق، فليستمر فيه غير ملوم من أحد، ولا مرجو في الانسحاب..

وقد عقبت مجلة الرسالة على قول الأستاذ سيد قطب بقولها: «أرسل إلينا الأستاذ/ السباعي بيومي مقاله الرابع يهجم فيه على الدكتور زكي مبارك، فهيأناه للنشر، ولكن بعض ذوى الرأي والفضل، رغب إلينا أن نقف هذه المناظرة العنيفة عند هذا الحد؛ بعد أن ألقى أحد المتناظرين الفاضلين القلم إجابة لدعوة زملائه الكريمة».

والرسالة بذلك قد حمت الدكتور زكي مبارك من سطوة الأستاذ السباعي، وكان عليها أن تنشر المقال الرابع الذي وصل إليها، ثم تُعلن وقف المناظرة، ولكنها جاملت زكي مبارك، حين رأته يجنح إلى الهروب.

وإذا كان جمهرة القراء والكتاب قد رأوا أن تراجع الدكتور زكي مبارك يصوّر الهزيمة، كما عبّر عن ذلك الأستاذ أنور الجندي، الذي قدمناه في أول هذا الحديث، فإن باحثا آخر هو الأستاذ محمد جاد البنا رحمه الله؛ رأي أن المسألة ليست هزيمة؛ لأن المعركة لم تكن من المعارك الموضوعية؛ ولكنها كانت من المعارك التي لا نصر فيها ولا هزيمة، إنما هي مجال للقدرة على نشر المثالب الذاتية والعيوب الشخصية.. ويبدو أن الأستاذ السباعي قد فهم اللعبة التي يلعبها زكي مبارك، فكال له من الكيل نفسه؛ وحاربه بالأسلحة نفسها التي يجيد استخدامها، فبدا له وللناس أنه انتصر على زكي مبارك..

وهذا كلام لا يخلو من اعتراض واضح، لأن المعركة موضوعية في صميمها، فهي تتحدث عن موضع الأستاذين المرصفي والسباعي من التحقيق، وموقفهما من المبرد؛ كما تتحدث عن مُنشئ المقامات في الأدب العربي أهوابن دريد أم بديع الزمان الهمذاني؟ وقد خرج الدكتور زكي مبارك عن

جوهر الموضوع إلى تطاول لا مبرر له، وعرف السباعي أن هذا الخروج سيُضيع لب القضية، فجابهه بخروجه عن الموضوع، وكال له كيلاً بكيل، لذلك كان القول بتراجع الدكتور زكي مبارك بأنه هزيمة مما لا شك فيه، لاسيما أنه تعلّل بأن إخوانه المفتشين في وزارة المعارف قد رأوا وقف المناظرة، وهذا ما لم يحدث، إنما كان اعتراضهم على أسلوبها القاسي، أما المناظرة نفسها، فهم يرحبون بها في ضوء الالتزام الخلقي الذي يبعد عن ذكر السفاسف والمهاترات، وهذا ما قاله سيد قطب رحمه الله، ولم يستطع زكي مبارك أن ينكره، فالتراجع هزيمة لا شك فيها؛ ولعلي بسطت موضوع المناظرة، وطريقة تناولها بما يرضي الحقيقة دون تحيّز لأحد، وهذا ما أبتغيه.

ملاحظة:



المراجع الخاصة بهذه المناظرة هي :

1 - مجلة الرسالة (المجلد التاسع) سنة 1941م، الأعداد الصادرة في 6يناير، 10 فبراير، 17 فبراير، 24 فبراير، 10 مارس، 17 مارس، 24 مارس.

2 - كتاب الأستاذ أنور الجندي (زكي مبارك) ص 152 ما بعدها.

3 - كتاب (المعارك الأدبية بين زكي مبارك ومعاصريه) للأستاذ الدكتور محمد جاد البنا، ص 235 ومابعدها.



جدلية الشعر والفلسفة

محمد عبدالعزيز الموافي

- 1 -

كثيرة تلك القضايا التي تنتقل - دون تمحيص كاف - من جيل إلى آخر، حتى تصبح من المسلمات من هذه القضايا قضية التناقض الحاسم بين الفلسفة والشعر، هذا التناقض الذي أدى إلى التسليم بالعبارة «النقدية" الذائعة»: «أبو تمام والمتنبي حكيمان، والشاعر البحتري!». وغفل كثيرون - أو تغافلوا - عن لمح زاوية مضيئة من زوايا التراث تزاوج بين الرافدين تزاوجاً خلاقاً نرى من خلاله الشاعر العظيم فيلسوفاً عظيماً! وهنا ينبغي أن نتوقف ونطيل الوقوف[1].

مما يدعو إلى الدهش والإعجاب أن المعلم الثاني «أبو نصر الفارابي» الذي بلغ الغاية في تحكيم العقل - هو الذي أنجز لنا نظرية بديعة دقيقة عن الشعر وأثره. صادراً عن ذوقه المرهف الممتزج بمنطقه العقلي. هذا الذوق الرهيف الذي أبدع رسالة لا نظير لها في الموسيقى. بل برع في عزفها عزفاً حيك حوله ما يشبه الأساطير[2]!

جهر هذا الرائد العظيم منذ وقت مبكر بأن للشاعر أن يتفلسف كما يشاء مادام يعرف كيف يتفلسف.. يقول الفارابي: «الأقاويل الشعرية هي التي تؤلَّف منها أشياء شأنها أن تخيل - في الأمر الذي فيه المخاطبة - خيالاً ما. أو شيئاً أفضل أو أخسن، وذلك إما جمالاً أو قبحاً. أو جلالة أو هواناً. أو غير ذلك مما يشاكل هذه.. ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية - عند التخيل الذي يقع عنها فى أنفسنا - شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما يُعاف؛ فإنا من ساعتنا يخيل إلينا في ذلك الشيء أنه مما يُعاف. تقومُ أنفسنا منه (تعافهُ)، فنتجنبه، وإن تيقنا أنه في الحقيقة ليس كما يخيل لنا».

لمحت عبقرية الفارابي هاتين الخطوتين اللتين توضحان طبيعة الإبداع ورسالته. في أولاهما ترسم القصيدة صورة - أو صوراً - خيالية قد تنطلق من الواقع لكنها لا تحاكيه. وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنوع الفكرة التي يريد الشاعر أن يوحي بها إلى القارئ. وهنا تكون الخطوة الثانية التي تتمثل في الخبرات المشابهة التي تثيرها هذه الصورة في ذهن القارئ.

ويرى *الدكتور زكي نجيب محمود* شبهاً - يستحق التوقف والاهتمام - بين ما ذهب إليه الفارابي وما ارتآه ريتشاردز Richards في «*مبادئ النقد الأدبي*» من أن «الغاية التي يحققها الشعر هي أن يوحي لقارئه بوقفة سلوكية يريدها له الشاعر، لا بالقول المباشر، بل برسم صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجَى علاقة الإشارة الموحية.. ويعوّل الشاعر على أن تستثير الصورة الخيالية في أنفسنا شيئاً سواها مما يشبهها، لأنها لا تتصل مباشرة بالواقع. ومن ثم فهي وحدها لا تصلح أداة نمسّ بها العالم الخارجي مساً مباشراً. وإذاً لابد أن أستعين بها على إخراج شيء آخر من مكنون نفسي - تتوافر فيه هذه الصلة المباشرة لعالم الأشياء الخارجية كما هي واقعية - يصلح أساساً للوقفة السلوكية التي يراد لي أن أقفها»[3].

ويزداد الأمر وضوحاً لو تذكرنا الصور التي تناثرت في «دالية المعري»: باكٍ ينوح إلى جوار شادٍ يترنّم. نعيٌ "يجاورُ بشيراً".. حمامة تُغمغم بما لا ندريه. فهذه عدة صور تكاد تكون صورة واحدة من جهة، ومن جهة أخرى فهي تستثير - بعد تأملها - صوراً أخرى مما سبق أن خبرناه كأن يعاني الإنسان أحياناً مما أبهجه حيناً. أو يحار في أمر أهو خير أم شر؟. وبعد تلك الإثارة تتكون لدينا - هنا - وجهة نظر تمثلها «*وقفة تعلو على الأحداث*»، فتراها - مثلاً - عند العقل سواء. كما أن من شأن تلك النظرة أن تشكل سلوكى فى مواقف الحياة العملية[4].

ثم يقول الفارابي: «إننا نفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية. كفعلنا فيها لو أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول - وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك،

فإن الإنسان كثيراً ما تتبع افعالُه تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه.. وكثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله، فيكون فعله بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه».

ماذا يعني الفارابي؟ إن القارئ يتأثر بالوهم الجميل من الشاعر تأثراً يدعوه إلى إغفال الواقع استجابة لفطرة مركوزة تعشق الجمال وتُعليه على العقل؛ «أي أن الشعر إذا أُجيد فيه التصوير كان قميناً أن يفتن القارئ فتنة تلهيه عن ذات نفسه، وتجعله يواجه الصورة الخيالية كأنما يواجه واقعاً بل ما هو أكثر من الأمر الواقع»[5].

وذلك كله مشروط بنجاح الأديب في معادلة إبداعه بإحساسه. «ومن ثم فالمعرفة التي يزودنا بها الأدب أعلى من المعرفة التي يزودنا بها العلم؛ لأنها معرفة بالمحدَّد المخصَّص لا بالمطلق المحرر... والأديب الناجح لا يفصح عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق المفارقة بين المواقف المختلفة في العمل الأدبي. بخلاف العالم الذي لا يملك إذا ما عالج إحساساً إلا أن يخبرنا به. في حين أن الأديب يخلق موقفاً يثير هذا الإحساس في نفوسنا؛ فهو بدلاً من أن يصفه كما يفعل العالم، يخلق ما من شأنه أن يجعله حقيقة تعلو الحقائق العلمية»[6].

وعلى ذلك فالإطار العام لهذا البحث ينطلق ويتشكل من الإيمان بأن كافة أنواع النشاط الإنساني من فكرية وشعورية تهدف إلى الارتقاء بالإنسان ومساعدته على أداء رسالته في إعمار الكون. وإدراك أسرار الإبداع والجمال التي أودعها خالقه فيه.

ومن الطبيعي داخل هذا الإطار أن يكون لكل نشاط طريقه الخاصُّ ووسيلته المتميزة للوصول إلى الهدف الذي يتغياه. ومن الطبيعي كذلك أن يكون التكامل - لا التناقض - هو سمة العلاقة بين تلك الأنشطة بعضها ببعض.

ومن هنا تتحدد المشكلة التي يعالجها البحث وهي تتصل بالعلاقة بين

الفلسفة والشعر، أو بين الفكر الفلسفي والشعر، والدهَش من إقامة الحواجز، وافتراض التناقض بينهما. ولذلك تصدى البحث لمعالجة تلك المشكلة التي اختارها داخل الإطار السابق.

وبعد أن بلور البحثُ قضيته شرع في تحديد الأهداف التي يأمل تحقيقها، من خلال طرح مجموعة من الفروض مصوغة على شكل أسئلة، تتركز في إجابتها تلك الأهداف:

ما المقصود بالفكر؟ ومتى يزداد حظ الإنسان منه؟

وما العلاقة - قديماً وحديثاً - بين الفكر والشعر، وهل تتماثل مع العلاقة بين العلم والشعر؟

كيف يوجد الفكر في الشعر، وما الصورة المثلى لهذا الوجود؟

هل نجد جذوراً للفكر الشعري في التراث[7]؟

وأخيراً.. كيف تم «ابتعاث الظاهرة»، وإنضاجُها في الشعر الحديث، على يدي العقاد، علَم الديوانيين الأشهر؟ وما الذي أثاره شعره «الفلسفي» من اختلاف عميق في المواقف بين خصومه وأنصاره؟

- 2 -

1-2

يقصد بالفكر هنا تلك القضايا الكلية الخالدة التى يطرحها الشاعر في شعره، متجاوزًا خلال هذا الطرح ملابساتِ التجارب المعيشة، ومتأملاً ذاتَه في بدايتها وحياتها ومصيرها، وفى علاقتها بالكون والمجتمع من حولها. وخلال هذا التأمل تتواتر الأسئلة المُلْغزة التي أعيت الإنسان وأبرزت عجزَه: من أين؟ وإلى أين؟ وكيف؟ في محاولة لسبر أغوار الحياة، والوصول إلى شيء يهدِّئ من قلق الإنسان في تلك الحياة التي تجسد عجزه وحيرته وعذابَه،

ابتداء من لحظة الميلاد التي لا يشعر به، وانتهاء بلحظة الوفاة التي يخافها.. ولا يطلبها!

وكلما زاد حظ الإنسان من الإدراك والحسَّاسية ازدادت رغبته في التساؤل، مع ثقته بأنه ينتهي غالباً بالعجز واليأس! فصار كأنه يمارس التساؤل كما لو كان غايةً في ذاته، ويتذوق العجزَ واليأس كأنهما ثمرة فلسفية، وحقيقة مريحة! إنه مفطور، منذ أن أدرك محنة الحياة وغموض البداية والمصير، على نزعة التطلع إلى تفسير شامل لما يكتنفه من ظواهر. وهذه النزعة كانت الباعثَ الأول في نشأة المعتقدات الروحية التي حاولت تفسير ما يكتنف الحياة من غموض وإبهام في قضايا الحياة والموت، والخير والشر، والحق والباطل، وكل ما ينطوي عليه الواقع من صراع بين المرء والطبيعة من جهة، وبين الفرد والمجتمع من جهة أخرى[8].

2-2

اختلف النقاد منذ القدم في علاقة الشعر بالفكر والتأمل. فأوجد بعضهم خصومة مختلقة بينهما، *كأفلاطون* الذي أسلم زمام جمهوريته للفلاسفة، وأبعد الشعراء، ولم يقبل سوى الشعر الذي يُثني على الآلهة أو يشيد بعظماء الرجال! على حين أن البعض الآخر من هؤلاء النقاد دهش من افتعال التضاد بين الشعر والفكر، بل تجاوز بعضهم «*كولردج*» ذلك إلى تأكيد أن الشاعر الكبير لابد أن يكون فيلسوفًا عظيمًا. وأن الفيلسوف الصادق لابد أن يكون شاعرًا مبدعًا ! وقد حاول فريق ثالث أن يوثق من تلك الرابطة، معتمدًا على استحالة الفصل بين الشعور والعقل فرأى «*أن الفلسفة شبح للشعر، والشعر تجسيد للفلسفة*»[9].

وفي تراثنا النقدي كان الفصل حادًا بين مجَالَي الشعور والتفكير. تشير إليه تلك المقولة الذائعة «*أبو تمام والمتنبي حكيما ، والشاعر البحتري!*» كما تدعمه تلك المنزلة الوسطى التي وضع النقاد فيها *المعري* ثم *التوحيدي*:

«*فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة!*»[5] ثم استبعادُهم شعر الصوفية من مجال الأدب، وإلحاقُه بالفلسفة. وفي مثل هذا المجال حُق للبحتري أن يتيهَ بشعره الذي جسد هذا الموقف النقدي. وللنقاد أن يشبعوه رضاً وإعجاباً! إنه يفصل فصلاً حاسماً بين المجالين السابقين، بل يقرِّع هؤلاء الذين يدَّعُون إلى التزاوج والتكامل بينهما، أو إلى نوع من حسن الجوار! فيقول - وكأنه يقرر قواعد نقدية لا فكاك من الالتزام بها:

كُلِّفْتُمونا حدودَ مَنطقِكم بالمنطقِ، ما نوعُهُ وما سببهْ

ولم يكنْ ذُو القُروح يلهجُ والشعرُ لمحٌ تكفي إشارتُه

والشعرُ يُغني عن صدقِهِ كَذِبُهْ وليس بالهَذْرِ طُوِّلت خُطبهْ

ونتيجة لسيطرة مثل هذا الجو على المجال الأدبي لم نجد أحدًا ينصح الشادين الواعدين في دنيا الأدب بالإحاطة بالثقافات أو التمرس بالأفكار العميقة. فنحن نقرأ في كتب التراث نصيحة «*والبة بن الحُباب*» لتلميذه «*ابي نواس*»، *ووصية أبي تمام للبحتري*؛ فنجد كلتيهما تركز على استيعاب التراث الشعري للسابقين، والإحاطة بأساليبهم التعبيرية، كي يحقق كل منهما ما يصبو إليه من إجادة وتفرد في المجال الأدبي!

وهكذا ضُرب بسور له باب بين مجال العقل ومجال الوجدان. مع أن هذا الفصل لا يتفق واستخدامَ العربية لألفاظ «*العقل، والقلب، واللب*» بمعنى واحد تقريباً - هو دلالتها على القُوى الواجدة والمدركة والعاقلة في نفس الإنسان[6].

ويطول بنا القول لو استعرضنا عشرات الآيات القرآنية التي تختم بمثل قوله تعالى: ﴿إن في ذلك لآيات لقوم يعقلون﴾ أو ﴿يتفكرون﴾ أو ﴿يتذكرون﴾ أو ﴿لأولي الألباب﴾ أو ﴿إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد﴾[11]... وغيرها كثير - لننتهي من إنعام النظر فيها إلى أن هذا الفصل المتعسف بين ذينك المجالَيْن غيرُ موجود في كتاب العربية

الأعظم، ولا في اللغة المشتركة التي أنزل بها، وإنما هو شيء طارئ وغريب عليهما.

حقيقة يقوم الشعر على الانفعال والخيال، والفكر على المنطق والحقيقة والتحليل. لكن افتراضَ المناقضة بينهما تعسف لا مبرر له؛ فقد يستمد الشاعر انفعاله وعاطفته من حقائق الحياة، كما أن الخيال ليس مقطوع الصلة بهذه الحقائق، بل لعلة رؤية طريفة لها!

وإلقاء نظرة على تراث بعض العباقرة من البشر تدعم التجانسَ والتكامل بين الفكر والشعر؛ فكبار المفكرين من أمثال *سقراط وافلاطون وأرسطو وابن سينا* ذوو أساليب تصويرية شاعرية. كذلك كان عظماء الشعراء من أمثال *سوفوكليس ودانتي والمتنبي وأبى العلاء* مفكرين وحكماء.

إذاً فالأفكار موضوعات صالحة للشعر، كما أن العواطف والوقائع والأشياء موضوعات صالحة للعلم والفلسفة. وإذا كان الشاعر قادراً على إدراك الحقيقة الكلية حين يعيش حياته بصدق، ويتأملها بعمق وإخلاص - فالفيلسوف يقترب من الشعر حين يتخفف من لغة المنطق، ويمتح من لغة التجربة والمعاناة، والذي يجب أن يتحقق فى الفكرة لكي تتحول إلى شعر هو ذاته الذي يجب أن يتحقق في العاطفة أو الواقعة. وهو عدم معالجة هذه أو تلك معالجة موضوعية محايدة. بل أن نُحسها في ذات أنفسنا، وندركها بكل ملكاتنا[12].

- 3 -

1-3

إن التقابل القائم بين الأدب والعلم ليس موجودًا بذات الدرجة بين الأدب والفكر؛ فالعلاقة الأولى تقوم على المخالفة والمغايرة؛ لأن العلم هدفه الوصول إلى القانون العام الذي ينطبق على أفراد مختلفين أو جزئيات كثيرة. دون

نظر إلى الفوارق الأخرى التي لا تدخل ضمن اهتمام القانون المعين الذي يريد العالم تحقيقه. ومن ثم فهو موضوعي لا يهتم بالأفراد، أو بصفاتهم التى تِسمُ كلاً منهم. وإنما يبحث عن «العام» والمشترك بينهم.

العلم ينظر إلى موضوعات بحثه وكأنه ليس في الوجود «إنسان» في حين أن الأدب ينظر إلى موضوع تجربته وكأنه ليس في الوجود إلا الإنسان! فالعلم مثلاً وهو يبحث في جانب من جوانب الإنسان، يتجاهل أنه إنسان وينظر إلى الجانب الذي يبحثه، وكأنه مجرد ظاهرة من ظواهر الطبيعة، فلا فرق في تشريح أعضاء الجسم بين أن يكون ذلك التشريح منصبًا على جسم إنسان أو على جسم حيوان. فهو والحالة هذه «يُطبعن» الإنسان على حين أن الأدب «يُؤنسُن» الطبيعة! حينما ينفخ الأديب من حياته هو حياةً في البحر أو الزهرة أو القمر، فيحول «موضوعه» إلى كائن حي يبادله شجونه ونشواته! مُسقطاً من حسابه ما هو مشترك وعام بين جزئيات الظاهرة، أو أفراد النوع الواحد. ليستبقي ما يجعل «الشيء» متميزًا و«الفرد» فردًا فريدًا[13].

3-2

أما علاقة *الأدب بالفكر* فلا تتصف بذلك التضاد القائم بينه وبين العلم لأن الأفكار أو «القيم» في جذورها الأساسية الثلاثة: الحق والخير والجمال، وما يتفرع عنها من معاني «الصدق، والعدل، والحرية، والمساواة».. ليست من العلم لأنها تستعصى على التحديد القاطع. كما أنها أيضاً ليست من الأدب؛ لأنها على درجة من التعميم والتجريد اللذين يتنافيان مع الأدب الذي يأخذ بالتخصيص والتفريد.

ومع ذلك فتلك *الأفكار/ القيم* لها في حياة الإنسان من الأهمية والخطورة ما يجعلها هي وحدها - دون طرفي الأدب والعلم - التي يمكن أن تثار الحروب بين الدول إذا هي اختلفت في شأن يمسّها. كما قد تنشَبُ

المعارك القاتلة بين الأفراد إذا دب بينهم بعضهم مع بعض، خلاف في مجالها! وللأسف لا سبيل إلى اتفاق الناس على تعريفات محددة لتلك «القيم»؛ فكل واحدة منها كأنها البئر الغزيرة الماء، يستطيع كل من شاء أن يغترف منها أي معنى أراد. ومن هنا كانت أهميتها، ومن هنا كانت خطورتها! لأنه ما من تغير فى حياة الإنسان إلا وهو مرتكز على استبدال «قيمة» بأخرى!(14).

وإذا ما جئنا إلى *«شكل» هذه «القيم»* أو التعبير عنها؛ وجدناه ينحو أحياناً منحى الأدب. حيث يصوغها المفكر صياغة أدبية. وفي بعض الأحايين قد يحاول أن يقربها من دقة العلم فتأتي مطبوعة بطابع الفلسفة. *فأبو العلاء* الأديب ملأ أدبه بنقد القيم إلى درجة تقربه من الفيلسوف. في ذات الوقت الذي نجد أبا الفلاسفة *«افلاطون»* يصوغ فلسفته صياغة أدبية حية رهيفة. تتيح لها أن تحتل مكاناً بارزًا في عالم الأدب!

لعله قد اتضح الآن مدى الافتعال في إقامة هذا التعارض الحاد بين الشعر والفكر! ومن ثم فلا مجال للتساؤل: هل يوجد الفكر في الشعر؟ وذلك لسبب بسيط هو أن الشعر لا ينبع من منطقة بعيدة عن سيطرة العقل. وهو لا يعطي نفسه من أول قراءة، بل لابد من الجهد والمشقة كي نشارك الشاعر في تجربته وننفعل معه بها. وهذا الموقف نفسه هو الذي نقفه لاستيعاب قضية فكرية ضخمة.

نعم لا يوجد تضاد بين البناء المنطقي للأمور والبناء العاطفي لها. وإذاً فمسألة خلو الشعر من الفكر، أو كونه يرفض منهج المنطق بحكم طبيعته؛ نظرة تتجاهل كثيراً من طبائع الأشياء، كما تتجاهل تطور الفن عبر العصور. وهي لا تخدم - بالتالي - قضايا الثراء أو النضج العاطفي، بل إنها - على العكس من ذلك - قد تخدم التكاسلَ في تلقى الشعر، والاسترخاءَ المذموم في قراءته(15).

- 4 -

كيف يوجد الفكر في الشعر؟ هذا هو السؤال الجدير بالطرح في تلك القضية، بدلاً من التساؤل عن وجوده أو عدم وجوده فيه!

الفكر درجات وطبقات. فهو قد يعمق إلى الحد الذي يلتحم فيه بمدّ الشعور الأعظم، ويختلط بالوجدان فتكون النتيجة مزيجاً شعورياً منطقياً معقداً مصبوباً في تركيب وموسيقى مقنع ومطرب. وقد يبقى عند ترتيب المقدمات والنتائج، فيتبعه ذهن القارئ، يفهمه أو لا يفهمه، يتقبله أولا يتقبله، ولكن تأثيره يبقى محدوداً. وقد تطغى التقسيمات المنطقية طغياناً زائداً، فتترك القارئ في حالة يحس معها وكأنه يستقبل شيئًا قريبًا من اللعب بالأفكار، يشابه بناء الألغاز[16].

ولكن إذا أتيح لـ «*شعر الفكرة*» الشاعر البارع المثقف، فإن هذا الشعر يبدو خلقاً آخر جميلاً ورائعاً، فاعلاً وخالقاً! مثل هذا الشاعر قد «يستبطن» الطبيعة مثلاً، فيرينا خلال هذا الاستبطان ما يثير ويُدهش؛ لأنه يضعنا على أبواب تأملات جديدة في نفس الموضوع، وينمّي خبرتنا بالطبيعة، وما يمكن أن تنطوي عليه من معان. وهو لا يزيد في معلوماتنا كثيراً عن «*الشيء الطبيعي*» الذي نتأمله، لكن إحساسنا بهذا الشيء يتغير.. وهذا التغير يمكن أن ينسحب على أشياء أخرى في الطبيعة، بل وفيما نرى أو نتأمل عموماً، بحيث يمكن أن تتسع الدائرة لتشمل حياتنا كلَّها، فتصبح هذه الحياة موضوعاً لنظر أدق، وتأمل أعمق، ورؤية أوضح[17] فالإحساس بمشاعر الآخرين يعني تعاطفنا معهم، كما يدل على نضج الوجدان وسموه وتطلعه إلى المثل الأعلى في علاقة الإنسان بغيره، فضلاً عن علاقته بربه ونفسه، إن مجتمعاً بهذه الكيفية «*كالجسد الواحد*» لخليق بكل رقى وسعادة.

كيفية وجود الفكر - أو تجسُّده - في الشعر، هو القضية إذاً! في كل شعر جيد نجد فكراً عميقاً يعبر عنه الشاعر بطريقته هو؛ إذ ينتزعه من المجال العقلي المجرد ليبث فيه حرارة الوجدان ويكسوه بأحاسيسه الذاتية.

إنه يتعامل مع الفكر بطريقة تختلف عن تعامل غيره معه، عالما كان أو مؤرخاً أو فيلسوفاً.

وها هو ذا واحد من الشعراء النقاد[18]، يصور لنا هذه الرحلة الفنية المثيرة. فالشاعر تمثل الفكرة عنده دافعًا إلى حركة الوجدان. فهي حين يدركها بعقله تسبح في بحر تأمله، وتنعكس على وجدانه، وتكتسى بالصور النابضة، لكي يستطيع التعبير عنها تعبيرًا شعريًا. والفكرة المجردة ينبغي أن تسلك في نفس الشاعر نفس المسالك التي تخوضها التجربة البشرية كتجارب الحب أو البغض، والإعجاب أو النفور، حتى تستطيع أن تكون شعرًا. إن الشاعر في عرضه لإحدى القضايا الفكرية، والعلمية، لا يملك إزاءها، إذا أراد أن يعرض لها، إلا موقفين هما: *الحب أو البغض وهما انفعالان وجدانيان*. لا يعنيان الموافقة أو الرفض، وهما أيضاً موقفان فرديان. ولذلك لابد للشاعر حين يعرض لتجربة فكرية أن تكون تلك التجربة إحدى تجارية الذاتية، أو أن يتمثلها تمثلاً عفوياً حتى تصبح كأنها هي! فيرى فيها دافعاً شعرياً يستثير ملكاته ويحرك كوامن نفسه، ليعبر عنها بالأسلوب الذى يعبر به عن عواطفه؛ حيث يحلق بالفكرة على جناح الخيال، ويعيد تركيبها مستخدماً الصور والتشبيهات وغيرها من ألوان العمل الشعري. إن التجربة عندئذ تُنتزع من عموميتها، لتكتسى طابعاً فردياً.

وكما سبقت الإشارة، فالشرط الوحيد لتحول «*الفكرة*» إلى «*قصيدة*» هو ذاته الشرط الذى يجب أن يتحقق فى العاطفة أو الواقعة. وهو ألا نعالج هذه أو تلك معالجة محايدة؛ فالشاعر المفكر يأتى شعره ثمرة للتزواج بين قلبه وعقله.

وإذا كان الشاعر قادرًا على إدراك الحقيقة الكلية حين يعيش حياته بصدق، ويتأملها بعمق وإخلاص؛ فالفيلسوف من ناحية أخرى يقترب من الشعر حين يتخفف من اللغة المنطقية التحليلية، ويجنح إلى اللغة التصويرية التى تصدر عن معاناة وانفعال!

وللأستاذ العقاد دفاع مجيد عن «*شعر الفكرة*»[19] نعَى فيه على من يروّن: «*أن الشعر وجدان*»، خالطينَ بين وجدان الهمجيّ ووجدان الصوفي! وغافلين عن أن الأدب الرفيع لم يخلُ قط من عنصر التفكير. وعن أن نقص الفكر ليس بزيادة في الحس والوجدان. وأن زيادة الفكر لا تمنع الإنسان أن يحس، وأن مزيّة الإنسان أنه يُحس حين يفكر ويفكر حين يحس! وأن نصيبه من الإنسانية يكون بقدر نصيبه من الفكر والإحساس. فليس هو بإنسان كامل إذا خلا من التفكير. ولا يكون الأدب كاملاً حين يعبر عن إنسان ناقص في ألزم مزاياه! ثم يُزرى على سخافة شاعت بين الناس؛ هي اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان، والإنسان يحس بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح! وأخيرًا يختم نقده لهم بتأكيد أن الأدب وجدان. لكنه وجدان إنسان. ولن يكمل الإنسان بغير ارتفاع في طبقة الحس وارتفاع في طبقة التفكير. ولن يخلو الأدب المعبر عنه من هذا المزيج المتوازن: ومن ثم لا يقاس نصيبه من الحس بمقدار نقصه في التفكير!

وليس أدل على أن العقاد لم يهمل الوجدان ليعلي الفكر؛ من تقديره البالغ لأهمية الشعور والإحساس في الشعر. لأن إحساسنا بشيء من الأشياء هو الذي يخلق فيه اللذة، ويبث فيه الروح، ويجعله معنىً «شعرياً» تهتز له النفس، أو معنى زريا تصدف عنه الأبصار، وتعرض عنه الأسماع. وكل شيء فيه شعر إذا كانت فينا حياة، أو كان فينا نحوه شعور! وكل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالياً، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا - هو شعر وموضوع للشعر؛ لأنه حياة وموضوع للحياة!

والتصور خير معين للإحساس، وشاحذ للرغبة أو للنفور. فإن الأم التي تنظر إلى طفلها الوليد، ثم تقضى عشرين عاماً وهي تتصوره عريسًا سعيدًا - لا تفرح به يوم عُرسه كما تفرح بتصوره، والرجاء في بقائه طوال تلك السنين! إننا من نسج التصور نخلق الحلل النفسية التي نضفيها على آمال الغيب ومشاهد العيان[20]!

- 5 -

1-5

ظلت الفجوة المفتعلة بين الشعر والفلسفة تزداد اتساعا، حتى العصر الحديث؛ فما إن يسمع الناقد الشعر موصوفاً بها حتى يهبّ ليبرئه من سوءاتها، أو سوء سمعتها! كأنما الشعر والفلسفة لا يلتقيان، أو كأن تصوير بعض الأحاسيس لا يحتاج إلى فلسفة، وجلاء بعض قضايا الفلسفة لا يحتاج إلى إحساس، ونتيجة لهذا الفصل الحاسم بينهما ظل الشاعر - طبقاً لتلك الوجهة - مقتصراً على الخيال والعاطفة، والفيلسوف صاحب منطق يغوص وراء الأصول الأولى للظواهر!

شيء قريب من هذا حدث *بالنسبة للعقاد*، الذي جاء شعره امتداداً وتجسيدا للتزاوج الخصب بين الشعر والفلسفة. كما أثار معاركَ أدبية لايزال يتردد صداها؛ إذ يكاد يجمع والدارسون على تفرد العقاد المفكر والفيلسوف والموسوعي. أما إذا أضيفت الشاعرية إلى تلك الصفات النادرة فإنها على الفور تُحدث اختلافاً كبيراً يفرط فيه البعض إلى حد إرجاع كثير مما أُخذ عليه من مواقف إلى إخفاقه في هذا المجال. وقد رسخ هذا الرأي/ الاتهام - منذ العشرينيات وربما قبلها - داخل مصر وخارجها[20].

وقد تناول شاعرية العقاد باحثون كثيرون تراوحوا بين متحمس لها إلى حد الغلو، ومُزْرٍ بها إلى حد الجحود. ونأى فريق ثالث بنفسه عن ذينك الموقفين، وتَجرد لُجلاء الحقيقة التي جاءت غالباً في صالح العقاد. اللهم إلا أن ترتبط القضية بالشعر الفلسفي[20] فهنا يثور الغبار، ويحتدم الجدل!

ولم يكن العقاد غافلاً، أو ساكتاً، عن ناقديه، وإنما تصدى لهم - كما أشرنا سابقاً[23] - مفنداً ببيانه المحكم وحججة القوية التناقضَ الذي زعموه بين الفلسفة والشعر. عازماً على محو هذا التناقض المفتعل، محققاً بذلك التكامل الخلاق بينهما؛ فالشاعر العظيم لابد أن يكون فيلسوفاً متميزاً. والشاهد على ذلك أدب الفحول من شعراء الأمم. ولن يكمل الإنسان بغير

ارتفاع في طبقة الحس، وارتفاع في طبقة التفكير. إن التمام في مزاياه أن يتم له الحس، ويتم له التفكير[24]..» *ويظل يُعلي من قامة الشعراء الذين نلمس لديهم* «القرابة الحميمة بين السليقة والبديهة الموصولة بالفكر، والذين جمعوا بين *ملكات الشعر والفلسفة، ومواهب الإحساس والتأمل*»[25] ومن المدهش أن *نجيب محفوظ* تعرض للقضية منذ وقت مبكر حينما تساءل: «أينبغي للفنان أن تظل أعماله خالصة لوجه الفن، بريئة عن التغلغل الفكري، أم يجوز له أن يطرق الموضوعات العقلية والأفكار الفلسفية؟» ويجيب عن تساؤله بأن للفنان ذلك إذا كان فيه عون له في أدبه. ويحظر عليه تسخير فنه لعرض فلسفته»[26].

والهدف الذي ينبغي تحديده والالتزام به هو بيان مدى نجاح العقاد – أو إخفاقه – في شعره الفكري، أو مصالحته بين الفلسفة والشعر. دون التطرق إلى جوانب كثيرة يُغري بها البحث في شعره.

2-5

وهنا وقفة نراها ضرورية أمام رأي الدكتور زكي نجيب محمود في شعر العقاد. إذ يرى فيه البصر المؤدي إلى البصيرة، والحسَّ المحركَ لقوة الخيال، والمحدود الذي ينتهي إلى اللامحدود؛ لأن العقاد – وكل شاعر عظيم – ينتقل من المرئي والمحسوس إلى رحاب نفسه ليجد فيها عالماً يموج بصور أبدية خالدة لا تقتصر على مكان بعينه أو زمان بعينه. فتصبح بالنسبة إلى وقائع الحياة الجارية بمثابة النموذج من تطبيقاته؛ فالأول ثابت والثانية عابرة»[27] ولولاه لكانت هذه صماء خَرساءَ، لا تجد اللسان الذي يعبر عما انطوى في دخيلتها:

والشعر ألسنة تُفضي الحياةُ بها	إلى الحياة بما يطويه كتمانُ
لولا القريضُ لكانت وهي فاتنةٌ	خرساءَ، ليس لها بالقول تبيان

وينتقل الدكتور زكي – في إعجاب زائد بالعقاد – من التنظير إلى

التطبيق على القصيدة الأولى في الديوان «فُرْضَة البحر» ويشير إلى أول لقطة حسية يلقطها الشاعر ببصره هي ظهور ضوء الفرضة (الميناء) واختفاؤه. فيدخل بها إلى طوية نفسه، فيجد أن الضوء المرئي لا يغني عن هداية الفكر شيئاً، وانطلاق الضوء على جوانب اليمّ بلا حدود يقابله انطلاقُ العقل حراً نافذاً. صورتان متشابهتان، لكن الأولى تظل حادثة طبيعية حتى تسعفها الأخرى فتضفي عليها المعنى:

قطبَ السفين وقبلة الرُّبان	يا ليت نوّرك نافعٌ وجداني
يُزجي منارك بالضياء كأنه	أرقٌ يقلب مقلتيْ ولْهان
وعلى الخضمّ مطارحٌ من ومْضِهِ	تسري مدلّهةً بغير عِنان
كمطارح الأفكار في لجج علَى	لجج من الشبهات والأشجانِ
تَخْفي وتَظهرُ وهي في ظلمائها	بابُ النجاة وموئل الحيران

واللقطة الحسية الثانية التي يلقطها الشاعر ببصره هي الحركة التي تَعجّ بها الميناء من راحلين وقادمين، والتي تدفعه إلى الغوص في أعماق نفسه مرة ثانية ليرى صميم الحياة أضدادًا متجاورة: فبرّ وبحر، شرق وغرب، وراحل وقادم، ومغترب وعائد[29]:

فيها التقى برٌ وبحرٌ واستوى	شرقٌ وغرب ليس يستويان
بسطتْ ذراعيها تودّع راحلاً	عنها، وتحفلُ بالنزيل الداني
زُمَر توافتْ للفراق، فقاصد	وطنًا، ومغترب عن الأوطان
متجاوري الأجساد مُفترقي الهوى	متبايني اللهجات والألوان
فانظر إلى تلك الوجوه فإنها	شتى ديار جُمعت بمكان

وليت العقاد لم يجمل النتيجة هذا الإجمال الحاد وترك للقارئ لذة تشرّبها من خلال الجزئيات السابقة لها!

ثم يعود الشاعر إلى المحسوس مرة ثالثة فيرى الميناء ناتئة بصخرها وسط الموج، فيرتد من هذه الصورة إلى طوية نفسه ليرى داخلها النموذج العقلى في صور عدة: حصن حصين، طود راسخ. بطل صنديد. وهي كلها توحي بقدرته الفائقة على صد الزوابع ودحض الدجالين!

لكن الدكتور زكي نجيب - كالغواص الماهر - لا يقنع بالقريب، فيغوص في الأعماق وينتقل من الميناء إلى العقاد، ويقرأ القصيدة على ضوء جديد.. يرى العقاد فيه متحدثاً عن نفسه بخصائصها المميزة؛ فهو قوي البناء متين الأخلاق، ماضي العزيمة، ينهض وسط الشدائد كالطود الأشم. تكتنفه في دنيا الفكر، مشكلات فينفذ فيها بشعاع العقل حتى يهدي ويهتدي. فكم من سفينة عقلية جرفها الطوفان فكان لها الجودي الأميني! وكم من شاردة في الفكر، وكم من واردة أسلست له القياد واطمأنت عنده في موضع مستقر آمن. وكم تتنوع الأفكار والثقافات في رأس الشاعر ثم تتوحد وتتكامل في شخصه الفريد، كما تتنوع الأحياء والأشياء في الميناء ثم نوحدها معاً وحدة الميناء[30].

تلك قراءة أخرى للشعر لا ترفضها القصيدة، بل قد ترحب بها، وبقراءات كثيرة غيرها. ويبدو أن شخصية الشاعر وما تفردت به كانت وراء هذه القراءة؛ فصاحبها يعلم أكثر مما نعلم عن تلك الشخصية الفذة النادرة، التي قدرها صاحبها حق قدرها، بل بالغ فى ذلك مبالغة لا تقبل إلا من مثله!

3-5

على أن ذلك لا ينبغي أن يحول بيننا وبين إبداء بعض الملاحظات التي قد تخفف من حدة تلك المبالغة؛ إذ لا يخفى ما فى الأبيات من تأثر واضح بالتراث من الإرصاد للقافية والتمهيد لها، عن طريق الإكثار من «*الطباق*» و«*المقابلة*» فى مثل قوله: «*التقى بر وبحر، واستوى شرق وغرب - تودع راحلاً.. وتحفل بالنزيل الدانى*».

زُمَرٌ تـوافـت لـلـفـراق ، فـقـاصـدٌ وطـنـًا ، ومـغـتـربٌ عـن الأوطـان
متجاوري الأجسام مفترقي الهوى مـتـبـايـنـي الـلـهـجـات والألـوان

فالشعر هنا يفترق عن «*الشعر العصري*» الذى بشَّر به الديوانيون واتخذوه سبيلا للإزراء على «*التقليديين*» ممثلين فى قمتهم السامقة الشهيرة «*شوقي*»! والعقاد – كما يقرر في شموخ زائد – يختلف هو وجيله عمن سبقه أو عاصره لأنه وليد مدرسة «*أوغلت في القراءة الإنجليزية.. ولم تنسَ الألمان، والطليان، والروس، والإسبان، واليونان، واللاتين الأقدمين!!*» وكان أدباؤها مبتدعين فى إعجابهم بالشعراء الأجانب، لا مقلدين ولا مَسُوقين.. وحريصين على الاستقلال بالرأي عندما يقاربون الآداب الأجنبية.. لقد قرأوا أدبهم.. ومن ثم لم يدخلوا عالمها مُغمضين أو خِلوًا من الرأى والتمييز»[31] بل إنه عندما نعت شوقي في «*بيانه النقدي*» الشهير بـ «*الشاعر العظيم*» مالبث أن ألحَقَ باللقب ما جعله نوعًا من الهُزء بشوقي وبشعره: شعر القشور والطلاء والحواس الضالة والمدارك الزائفة.. أشرف منه من بَكَمَ الحيوان الأعجم!»[32].

ويبدو ما في هذه النظرة من «*غلو نقدي*» ضاعف من حدته عواملُ سياسية واجتماعية متشابكة. ودوافعُ ذاتية يطول تفصيل القول فيها. لكن لا مناص من إشارة خاطفة دالة إليها.

4-5

من القضايا التي لا تحتمل كثيراً من النقاش أن اعتزاز العقاد بذاته – أو تفرده – ملمحٌ بارز من أهم ملامح شخصيته تشي به مواقفه الكثيرة، ومؤلفاته الدامغة ضد الطغيان والاستبداد في النازية والماركسية وكل ما يحمل شبهة «*الحكم المطلق*».

هذه الفردية وسمَتْ مذهبه النقدي بالذاتية، والبحث عن تفردها: «كن أنت ولا تكن غيرك، ولا تطمس ذاتك!».. ومن ثم ركز جهده في البحث عن

«الشاعر» في شعره: «فإذا أردت أن تعرف الجزء فلا محيص لك من الرجوع إلى كله الذي تجزأ منه. إذا أحببت أن تفهم الكلمة فافهم المتكلم!». وحول ذلك دار حوار طويل بينه وبين طه حسين الذي اهتم بـ «الشعر» لا بالشاعر.

وأصالة الفردية، وتقديس الحرية كلاهما يشكل أبرز الملامح النقدية في مسيرة العقاد. وهو دائمًا يؤكد أن الحرية لا تناقض النظام؛ لأنها تعني أن تختار، والفوضى هي أن تفقد كل اختيار!»[33].

وقصيدة *«العُقاب الهرم»*[34] من خير النماذج، التي تدعم هذه الرؤية النقدية، وتؤكد خصائص هذه الشخصية المعتزة بذاتها، والقابضة على قيمها في أحلك الظروف. كما تبرز قدرتها على *«التفلسف»* والانتقال من الجزئيات إلى الصورة الكلية التي تجمعها و*«تخلدها»*. فهاهنا عُقاب زالت عنه قوة شباب، فجثم على الأرض عاجزاً عن النهوض. فقد حطمته السنون! وما حوله لا يكف عن الحركة، في حين لم يعد له من حياته إلا الحطام. لكنه لايزال مرهوبَ الجانب لا تقوى *«بُغاث الطير»* أن تنظر إليه، حتى بعد أن زالت عنه «السطوة إنه يمثل صورة المجد المخوف، المهيب، المرهوب الجانب. تذهب مع الأيام سطوته المادية لكن تبقى له الهيبة والرهبة»[35].

يهُمُّ ويُعيبه النهوض فيحثُمُ ويعزم إلا ريشه ليس يعزمُ
ويثقله حملُ الجناحين بعدما أقلاَّه وهو الكاسر المتقحِّم
لعينيك يا شيخَ الطيور مهابةٌ يفر بُغاثُ الطير منها ويهزم
وما عجزتْ عنك الغداةَ وإنما لكل شباب هيبةٌ حين يهرَمُ

وقفة الشاعر هنا أمام العقاب المحطم شبيهة في جوهرها بوقفة سلفه الجاهلي أمام الطلل. فالقالب الشعوري واحد في الحالتين. أما مضمون الخبرة الحسية فيختلف باختلافها عند كليهما. ووحدة الصورة مع اختلاف المضمون تبين أين تكون الصلة بين مراحل الشعر قديمه وحديثه، وأين يكون تفرد الشعراء!»[36].

وهكذا يمضى الدكتور زكي نجيب في إعجابه بشعر العقاد مسبوقاً بإعجاب أكبر وأعمق بشخصيته المتفردة الشامخة؛ فهو أقرب إلى الهرم والكرنك منه إلى جدول الماء وإناء الخزف!.. «القصيدة عنده بناء من الصوَّان، والقلم في يده هو إزميل النحات؛ فهي مسلة قديمة قُدَّت من حجر الجرانيت لترسخ في الأرض وترتفع إلى السماء!».. فهاهنا العمق والسموق معاً!».

ويفيض في ضرب أمثلة لتلك القصائد التي تُمتع الحس وتُغذي العقل. كما فى قصيدته *«أنس الوجود»* التي يرى في تماثيلها صورة صغرى لمصر الكبرى، في صور شعرية هي أدخل في باب «الجليل» منه في باب *«الجميل»*[37].



– 6 –

1-6

مما يلقي مزيداً من الضوء على «تجديد» العقاد في عالم الشعر ويحدد مدى ما أضافه فى مجال الإبداع؛ أن نتوقف أمام الوجه الآخر المقابل – والمضاد – للوجه الأول الذي آمن به الدكتور زكي نجيب إيماناً عميقاً، يرفده الحب العميق لتلك الشخصية الفذة، والإعجاب بها إعجاباً زائداً.

كان الدكتور مندور من أبرز الذين عارضوا العقاد في شعره *«الفلسفي»* وهوَّن من حججه التي ساقها انتصارًا له، بل رماها بالمغالطة؛ لأن «الشعر لا يمكن أن يتسع للفلسفة أو التفلسف، وبخاصة الغنائي منه. وفرقٌ بين أن *يتفلسف الشاعر* وبين أن يصدر عن *فلسفة خاصة* في الحياة والطبيعة. كما أن هناك فرقاً كبيراً بين التأمل الفلسفي الذي يصطبغ بوجدان الشاعر، وتثيره لواعجه ومخاوفه وأشواق روحه، وبين التفلسف أو الفلسفة»[38] ثم يستطرد ويورد ما قاله العقاد حول شعر المتنبي:

إلفُ هذا الهواءِ أوْقَعَ في الأنفـ ـسِ أن الحِمامَ مُرُّ المذاق
والأسى قبل فُرقة الروح عجزٌ والأسى لا يكون بعد الفِراقِ

حين قال: «تأمل هذين البيتين ألا ترى أنه قرن كل حكم فيهما بسببه أو بتفسيره، وإقامة الدليل الذي ينفي الغرابة عنه؟ أليس العقل هنا مساوقاً للطبع، متأهباً لتعزيز حكمه وتسويغ نظره وتمحيص المساعدة الطبيعية السمحة له؟»[39] يعقب مندور على ذلك يقوله: «ومن البين أن هذا التعليق لم يمس في شيء روعة هذين البيتين؛ فالمتنبي لا يورد فيهما أسباباً ومسببات أو نتائجَ وتفسيرات، بل يتأمل في حقائق الحياة والموت ويستشعر الأسى من تلك الحقائق، ويشعرنا به.. وهذا تأمل لا تفلسف»[40].

وبقدر من الإنصاف يحق لنا أن نرى في موقف مندور تحاملاً على العقاد؛ فقد أطلق القول وأكثر من الأسماء دون أن يفرق بين المسميات بعضها عن بعض. وأعاد إلى الأذهان قولته الذائعة عن «*الشعر المهموس*» وبيانه لها، الذي لم يزد عن كونه استجابة ذاتية لناقد ذواقة. وكان ينبغي أن يتجاوز ذلك إلى تحديد «*عناصر الهمس*»، لا الاقتصار على الانطباع العام. وهذا ما قام به الدكتور عبد*القادر القط* بعد عدة عقود[41]. وأظن أن قارئ مندور كان يريد منه أن يجلس معه لا أن يقف أمامه؛ ليأخذ بيده ويضعها على فواصلَ واضحة بين التأمل والتفلسف! لأن العقاد لم يدعُ في شعره ولا في شعر غيره إلى عرض قواعد الفلسفة، وبيان قضايا المنطق!

وعلى فرض وجود مآخذ توجه إلى العقاد، فينبغي أن توجه إلى «الشعر» وعدم تحقق «الشعرية» فيه. وليس إلى وجود الفلسفة فيه. فالخطأ حينئذ خطأ الشعر، وليس خطأ وجودها.

2-6

لم يختلف موقف مندور من «*ترجمة شيطان*» – أو «*فريدة العقاد*» على حد قول الدكتور زكي نجيب – فظل يتناول الشعر تناولاً أقرب إلى السخرية

منه إلى النقد. من مثل قوله: «بعد أن دعانا الشاعر إلى أن نسمع أعاجيبَ العبر، أخذ يقص تلك الأعاجيب في مائة مقطوعة وعشر، كل مقطوعة من بيتين مُتَّحدي القافية. في شعر جهْم يُعوزه الماء والرُّواء (انطباعات عامة!) بل التعبير والإيضاح؛ حتى لنرى العقاد نفسه يقدم لقصيدته بمقدمة نثرية يسرد فيها موضوع القصيدة، وأفكارها الفلسفية المعقدة، بل ويضطر إلى أن يوضح نثراً في هوامشها ما أراد أن يقوله شعراً، وأحس أنه لم ينجح في الإفصاح عنه. وربما كان من الخير أن يستعيض عندئذ عن الشعر كله بالنثر الذي يستطيع أن يتسع لمثل هذا التفلسف الغامض»[42].

وللإنصاف نقرر أن الدكتور مندور راجع نفسه في *«نقده» للعقاد*، وكأنه شعر بشيء من التجاوز في حقه. من ذلك قوله: «ومع ذلك نرى هذا العملاق ينسى أحياناً عقله الجبار ليدخره للنثر. لكي يطلق عاطفته غير الجبارة، بل الأليفة المتواضعة، كعواطف كبار الشعراء الذين لا يخجلون من ضعف الطبيعة البشرية. ولا يأنفون من الشكوى والتلهف. وذلك كي يستطيع أن يسمعنا شعراً إنسانياً رائعاً مثل مقطوعته التي تحمل عنوان «نفثة»[43]:

ظمآنُ ظمآنُ لا صوبُ الغمام ولا 		عذبُ المُدام ، ولا الأنداء تُرويني

حيرانُ حيران لا نجم السماء ولا 		معالم الأرض في الغماء تهديني

يقظان يقظانُ لا طلب الرقاد يدا 		نيني، ولا سمر السُّمَّار يُلهيني

غصَّانُ غصان، لا الأوجاع تبليني 		ولا الكوارثُ والأشجان تُبكيني

شعري دموعي وما بالشعر من عوض 		عن الدموع نفاها جَفْن محزون



أصاحب الدهرَ لا قلبٌ فيسعدني 		على الزمان، ولا خلٌ فيأسوني

يدّيك فامح ضنًى يموتُ في كبدي 		فلستَ تمحوه إلا حين تمحوني!

فهذه المقطوعة - كما يقول مندور: «لا نخشى عليها شيئاً مما يقوله

الأستاذ العقاد نفسه في مقدمة ديوانه «*بعد الأعاصير*». حيث يقول: ولعلنا بحاجة إلى التنبيه إلى تفاهة شائعة في مصر والشرق بين أدعياء الإحساس ممن لا يحسون ولا يفكرون. وفي اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان، ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من فرط الإحساس، لأنه يحس في زعمهم بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح! وذلك لأننا لا نرى جودة الشعر في المكابرة وادعاء البطولة الكاذبة، كما لا نراها في الأنين والنواح؛ بقدر ما نراها في إخلاص الشاعر نحو نفسه وصدوره عما يجد»[44].

3-6

تحتاج «ترجمة *شيطان*»[45] أو فريدة العقاد إلى وقفة تبين مدى «*الشعرية*» فيها ؛ فهي القصيدة التي يعتز بتركها للأجيال من بعده. وهي التي لا ينقضي إعجاب طه حسين به ، لأنه يجد فيها الجديد - دائماً - حتى بعد قراءتها ثلاثين مرة! أما الدكتور «*حمدي السكوت*» فهو يراها عملاً شامخاً متفرداً، ليس له شبيه في دواوين العقاد ، ولا في دواوين غيره. ويزيد من عظمتها أن الشيطان في الشعر العربي القديم لم يكن بوسعه أن يوحي إلى العقاد بهذه «الفريدة» وما ورد عنه في «*رسالة الغفران*» نذر يسير، لا يمكن أن يوحي بها للعقاد. كما أن الحرب الكبرى الأولى - خلافاً لما قيل - ليست السبب الجوهري في إبداع هذه القصيدة[46].

ويُحمد للدكتور السكوت في تلك الدراسة أنه تتبع نمو خيوطها الأولى التي شغلت العقاد منذ وقت مبكر، طبقاً لما جاء في كتابه «*إبليس - 1958*» أي بعد نحو نصف قرن من نظم القصيدة. حيث يقرر أنه اتجه إليها بتأثير قراءاته في ملاحم الأدب الغربي وأساطيره «فأخذنا في وقت واحد في نظم قصيدة عن «سباق الشياطين»، وتأليف كتاب نسميه «مذكرات إبليس». وكان ذلك حوالى عام 1912 .. تمت القصيدة التي نظمناها، وأما مذكرات إبليس فلم يتم منها إلا فصل واحد!»[47].

ومن بين «*الشياطين الأدبية*» كان شيطان «*ملتون*» أقواها تأثيراً على «شيطان العقاد»، وإن اختلف هذا عن ذاك في مواقف كثيرة. كان الأول فيها أكثر إقناعاً، وأقوى درامية من شيطان العقاد الذي تحوّل بـ «*رَاويه*» إلى «شاعر ربابة» يخاطب مستمعيه خطاباً مباشراً، يمهد به لاستئناف حديث قد قُطع، أو للانتقال من موقف، إلى موقف، أو لاستغلال لغة «*الشاعر الشعبي*» استغلالاً بارعاً يوحى بأسطورية القصيدة. لكن هذا لم يحل دون غرابة شيطان العقاد على الوجدان المسلم، نتيجة «*المحاكاة*» لشيطان «ملتون» وهو ما تتبعه الدكتور السكوت تتبعاً دقيقاً مقارناً[47]، انتهى منه إلى تأكيد اطلاع العقاد على «*الفردوس المفقود*»، وإلى أن كثيراً مما نطق به شيطان «ملتون» كان الهدف منه السخرية من الشيطان الذي بدأ محارباً نبيلاً ثم انتكس إلى صورة هابطة. ولا يعني ذلك كله أن العقاد قد أخذ قصيدته عن «ملتون» وإنما يعني أنه تشرب أفكاره وتمثلها، لكنه دمغها، بطابعه وأحالها إلى لون من الإبداع الخاص به. وتلك كانت مزية فريدة فيه[49].

4-6

لعل القضية لو صُفيتْ مما أحاط بها من عوامل أدت إلى هذا التباين - لما اشتجر حولها هذا الخلاف الذي تراوح بين الإفراط والتفريط. فشاعرية العقاد لا تحتمل كثيرًا من الجدال. أما طبيعة هذه الشاعرية فقد تحتمل شيئًا من المراجعة دون أن ينصّب الناقد من نفسه موجهاً ومقوماً، بدلاً من عكوفه على التحليل والإكثار من «*قراءة الشعر*» قراءة تُجل الشاعرَ وتحنو على القارئ، وتنير له طريق التذوق، وتبرز التفرد في «*شعرنة*» الفكر. بحيث يطمئن الناقد إلى تكوين قارئه وسمو ذائقته.

وكثيرة كثيرة تلك القصائد التي يؤدى تحليلها والإخلاص والتجرد لها - إلى ما نرجوه من تلك النظرة النقدية الموضوعية، كتلك التي وقفها الدكتور أحمد درويش أمام بعض القصائد مبيناً فيها قدرة الشاعر على عزف أجمل النغمات من قالبها الموسيقى وقافيتها العذبة المحكمة، فضلاً عن براعته في

«نظم» كلامه وبناء لغته بناء يتجاوب مع نمو التجربة. وتذوب فيه الحدود بين الحيرة والجهل. بل يتم إثبات الأمور من خلال نفيها عن طريق «*المراوغة*» التي تتاسب «*التفكير الشعرى*»[50].

إننا ننصف العقاد – وننصف الحقيقة كما سبقت الإشارة – إذا نظرنا إلى شخصيته نظرة متكاملة. نرى شعره الفلسفى – بل آراءه النقدية – في ضوء الفردية التي تفرط فى الاعتزاز بذاتها. والحرية التي تنفر من كل قيد، والنهم إلى الجديد المتفرد الذي لا يبالي بدهش قرائه، بل لعله يعمد إلى مفاجأتهم خلال متابعتهم إياه فى طريقه التي رادهم إليها.. وفيها نرى الرجاء نغما «*يدنو فأسمعه فيبتعد!*».

ومن ثم تجدر الإشادة بالمنهج الموضوعي الرشيد الذي التزم به *الدكتور محمود الربيعي* منذ فترة مبكرة، ممثلاً في حرصه على الاقتراب من النص، وإيثاره الإبحار في أعماقه، دون اهتمام بالتقويم. وقد توقف كثيراً أمام نماذج متميزة للعقاد زواجت مزاوجة بديعة بين الفكر والإحساس. لكنه لا يتردد في أن يتحفظ على بروز الفكر وصرامة النطق، ومن ثم انزواء الشعر وخنق الشاعرية حتى يصبح الهدف هو الاستدلال المحكم على قضية للوصول إلى نتيجة محددة. وإضافة إلى الأمثلة التي أوردها الناقد الكبير – احتشد مريدوه[51] لإيراد أمثلة أخرى؛ تعميقاً للفكرة وترسيخاً لها، من مثل هذه المقطوعة:

ما الحب؟ ما الحبُّ؟ إلا إنه بدل		من الخلود فما أغناه من بدل

نُزهى به حين يُزهى الخالدون بما		نالوه من أبد باقٍ ومن أزل

داموا فلما تقاضيْنا الدوام لنا		قالوا لنا: حسبكم بالحب من أمل

أنشترى الحب بالدنيا وما رحبتْ		ولا نحب؟ لهذا أبينُ الفشل !

إننا نعدم هنا «*التزاوج الخلاق*» الذى لمسناه كثيراً بين الشعر والفكر

ومن ثم لا تنهض القصيدة كائناً حياً يوحِّد بينها الإحساس وتتكامل فيها العناصر المفردة التى تتحول إلى كل فني/ قصيدة!

نعم، ثمة كثير من العناصر الأولية الصالحة من موسيقى جيدة وبناء لغوي محكم ومتنوع. وصور ابتدعها خيال محلق. لكنها ظلت مفككة لم ينجح الشاعر في أن يصهرها إلى عنصر واحد تتحول به إلى جسد حي فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغني عنها تناسق أعضائه! «إن الشعر سبيكة فنية تصنع من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر. لكنها لا تتشكل إلا في درجة حرارة معينة. فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصانع أن يصل بها إليها - فلن يغني عن السبيكة أبداً جودة المواد الخام، ولا كثرتها!

وليت المجال يسمح بالإفاضة في تحليل نماذج كثيرة من شعر العقاد تبرز مدى شاعريته وتوضح مدى براعته - أو إخفاقه - في شعره الفلسفي وهو ما نأمل في إنجاز بعضه.

الهوامش

1) هذا هو لقبه الفلسفي. وأرسطو هو «المعلم الأول» وللفارابي مكانة سامية في تاريخ الفكر الفلسفي، قدرها القدماء حق قدرهاي، فهو «*فيلسوف المسلمين بالحقيقة*» على حد قول القاضي صاعد الأندلسي في «طبقات الأمم» و«فيلسوف المسلمين غير مدافع» على حد قول القِفْطي في «إخبار العلماء بأخبار الحكماء» وهو «أكبر فلاسفة المسلمين» كما في «وفيات الأعيان». هذه الأقوال مأخوذة من كتاب «مع الشعراء» للدكتور زكي نجيب محمود دار الشروق، الطبعة الثانية، القاهرة 1400هـ-1980 ص 229.

2) يروى أنه عزف مرة فى مجلس «سيف» الدولة فأجاد حتى أضحك الحضور ثم عزف فأبكاهم وأنامهم.. وانصرف!

3) مع الشعراء ص 228-231.

4) السابق ص 232.

5) مع الشعراء ص 234.

6) ما هو الأدب: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ص 15-19 ويذكرنا العنوان بكتاب «ما الأدب؟» ترجمة د. غنيمي هلال لكتاب «سارتر» وقد خلا عنوانه لديه من زيادة الضمير بعد «ما».

7) تمثلت هذه الجذور فى نماذج قليلة من الشعر الجاهلى، ثم نمت ونضجت فى العصر العباسي. وقد فصلت ذلك في كتابي «*شعر الفكرة فى العصر العباسي*» ،عالم الكتب، القاهرة 1426هـ - 2005م. والكتاب إنماء وإنضاج لمحاضرة ألقيناها في «نادى جدة الأدبي» عنوانها «*الفكر والشعر لدى الأعلام في العصر العباسي*» ثم نشرت في مجلة «جذور» العدد (3)، ذو القعدة 1420هـ - مارس 2002م - تحت عنوان «الفكر الشعري لدى الأعلام في العصر العباسي».

8) العلائي. محمد: النظر الفلسفي في الشعر العربي. مجلة الشعر (المصرية) السنة الأولى، العدد الرابع إبريل 1964 ص 3-10.

9) المنفلوطي. حسن: الشعر والفلسفة، مجلة الكتاب، الجزء السادس، يونيه1950 ص 513.

10) عبدالصبور. صلاح: الشعر والفكر، مجلة الكاتب، مايو 1961 ص 80 وقد أعيد نشر المقال في «الأعمال الكاملة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992، 9/96.

11) البقرة: 164، يونس: 34، القصص: 46، آل عمران: 190، ق: 37، على الترتيب.

12) حجازى، أحمد عبدالمعطى: الشاعر فيلسوفاً، جريدة الأهرام 22 من نوفمبر 1989م.

13) محمود، زكي نجيب: فكرة الأدب وأدب الفكرة، الأهرام 11 من مارس 1985م.

14) السابق نفسه.

15) الربيعي، محمود: قراءة الشعر، دار النمر للطباعة، القاهرة 1983م، ص 70.

16) السابق نفسه.

17) قراءة الشعر، مرجع سابق، ص 73-74.

18) عبدالصبور، صلاح: الشعر والفكر، مرجع سابق.

19) العقاد: عباس محمود: ديوان بعد الأعاصير، الجزء التاسع من ديوان العقاد. المكتبة العصرية، بيروت د. ت المجلد الثانى ص 762-765.

20) العقاد، عباس محمود: ديوان عابر سبيل (خمسة دواوين للعقاد)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مقدمة الديوان).

21) مما يمثل رؤية غير المصريين لهذه القضية، ما جاء في مجلة «*لغة العرب*» على لسان الزهاوي - أو الأب أنستاس الكرملي -: «الأستاذ العقاد كاتب كبير. وكنا نعتقد أنه كذلك شاعر كبير. حتى جاءنا ديوانه الجديد فإذا هو دون ما أكبره تصورنا. وإذا هو مشحون بالأغلاط والضرورات القبيحة! وإذا هو قبر للألفاظ الميتة والعظام البالية.. وكنا نراه قبل نشره ديوانه يطعن في مواهب كبار الشعراء فما كنا نفهم علة ذلك. حتى ظهر ديوانه العجيب وأدركنا السر..!!» انظر ساعات بين الكتب للعقاد. المكتبة العصرية، بيروت ص 493-494.

22) يمكن أن نمثل للفريق الأول بالمازنى والدكتور زكي نجيب محمود، والأستاذ محمد خليفة التونسي، والأستاذ أحمد هاشم الشريف، والدكتور عبدالفتاح الديدي، والدكتور عبدالحي دياب والدكتور عبداللطيف عبدالحليم وللآخر بالرافعي، والدكتور مندور. أما المعتدلون فأبرزهم الدكتور عبدالقادر القطر والدكتور محمود الربيعي.

23) انظر ص 13-12من هذا البحث 0

24) ويقول: «*ورباعيات الخيام يصح أن تسمى فكر الخيام؛ لأن الرباعية منها تدور على فكرة. ولا يمنعها الشعور أن تكون شعور إنسان من المفكرين!*»، بعد الأعاصير ص 9-11.

25) مطالعات في الكتب والحياة، المكتبة العصرية، بيروت د. ت ص 123-124 والمقال واحد من عدة مقالات عن «*فلسفة المتنبي*». وانظر «*ساعات بين الكتب*»، في المقالات التي حاور فيها الزهاوي، وصاحب مجلة «لغة العرب».

26) المجلة الجديدة، عدد (8) أغسطس 1936. والمقال عنوانه «الفن والصحافة» وقد جعل محفوظ العقاد رجل البداهة والفطرة البصيرة التي تنفذ إلى لب الحقائق بفطرتها وثقافتها.

27) مع الشعراء ص 5.

28) يقظة الصباح، دار العودة، بيروت 1982، ص 5. وجميع الدواوين نشرتها دار العودة فى التاريخ ذاته. وهو ما يبرر الاقتصار على اسم الديوان.

29) مع الشعراء، ص 6-8.

30) مع الشعراء، ص 8-9.

31) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، مطبعة حجاز ، القاهرة1355-1937 ص 192-194.

32) الديوان: العقاد والمازني، الطبعة الثالثة، دار الشعب، القاهرة د. ت، ص 20-21.

33) انظر مقالات كثيرة له عن ابن الرومي، والمتنبي، والمعري في «مطالعات» و«ساعات».. و«مراجعات» وانظر النقد والنقاد المعاصرون ص 82-87.

34) ديوان يقظة الصباح ص 16.

35) مع الشعراء، ص 8.

36) مع الشعراء، ص 10.

37) مع الشعراء ، ص 11-19.

38) النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 198 ص 90-91.

39) مطالعات فى الكتب والحياة، ص 124-125.

40) النقد والنقاد، ص 91.

41) مما قاله مندور – فى سياق تعليقه على «أخي» لنعيمة: «نفَسٌ مرسَل، وموسيقى متصلة؛ فالمقطوعة وحدة تمهد بدايتها لخاتمتها، وفي هذا ما يشبع النفس.. ألا ترى كيف يُعدك للصورة التي يدعوك إلى مشاركته فيها.. أيُّ ألفة في هذا الجو، وأى قوة في إعداده ؟!» يعقب د. القط على ذلك بقوله: «وإذا تجاوزنا ما في هذا القول من حكم انطباعي، ومن نثر للأبيات على الطريقة المألوفة – نجد أننا لو أنعمنا النظر

لوجدنا علة الهمس هي أن المقطوعة تبدو كأنها عبارة ممتدة، ومركبة، تتضمن عدة جمل متصلة، يُسلم بعضها إلى بعض.. ونظام المقطوعة لا يكفي لتعليل «*الهمس*» إلا إذا بُنيت على هذا النحو الذي يجعلها كأنها جملة واحدة».. ثم يضيف: «إن الهمس لا يتصل بما «يقوله» الشاعر، بل بالأسلوب الذي يبني به عبارته «ويضرب مثالاً لذلك بـ «*كَنّنو*» لنسيب عريضة؛ فهي تعبر عن إحساس قريب من الموجود في «أخي» كنها سلكت نهجاً آخر في الأسلوب يناقض «الهمس». انظر في الميزان الجدي ، ط (3) نهضة مصر ص 69-75. وانظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة 1978 ص 289-292.

42) لم يكن الدكتور مندور دقيقاً عندما سمى القصيدة «ترجمة حياة شيطان» بإضافة كلمة «حياة» وهي في أشباح الأصيل ص 44-61. انظر النقد والنقاد ص 91-92.

43) ديوان وهج الظهيرة، ص 64.

44) النقد والنقاد، ص 92-94.

45) ديوان أشباح الأصيل، ص 44-61.

46) الشيطان بين العقاد وملتو ، مجلة فصول م (1ع (4) يوليه 1981 ص 163-172.

47) السابق، ص 164.

48) السابق، ص 168-172.

49) انظر شعراء ما بعد الديوان: عبداللطيف عبدالحليم، مكتبة النهضة المصرية 1989، 18/2 وانظر في نقد الشعر: أحمد درويش، مكتبة النصر، القاهرة 2004، ص 148 وقد أشار مندور إلى ذلك إشارة مبكرة في «النقد والنقاد المعاصرون» ص 87-88.

50) في نقد الشعر، ص 157-161.

51) السابق ، ص 161-162.



ملاحظات على كتاب الصوينع

(توثيق الترجمة والتعريب)

عباس علي السوسوة

ليس غرض مقالتنا هذه عرض هذا الكتاب بل غرضها إبداء ملاحظات على هذا السفر القيّم، نظن ستثري الكتاب.

يتاول الكتاب مشكلة قديمة متجددة تتعلق بقواعد كتابة الأسماء المعربة وترجماتها المتعددة وكيف تتم معالجتها بأساليب التوثيق وأدواته مما يهم الباحثين والمترجمي والموثقفين، ويساهم الكتاب في تذليل الصوبات التي تواجه البحث والاسترجاع والضبط الوراقي.

وقد قسم الكتاب إلى ثلاثة فصول. تناول الفصل الأول - وعنوانه الإطار المنهجي - مسار المنهج المتبع لدراسة المشكلة فشمل عرض مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وحدوده ومصطلحاته ثم استعروض الإطار الفكري للموضوع في الدراسات التي تناولت مشكلة كتابة الأسماء الأجنبية بالحروف العربية، وتعدد الترجمات في حقل الأدب.

أما الفصل الثاني فكان الإطار التطبيقي، فمهد باستعراض الجانب اللغوي لهذه المشكلة والقواعد المتبعة لتقعيدها مع التمثيل، وطرح الفصل بعض الحلول المستنبطة من أساليب التوثيق لتنظيم المعلومات واسترجاعها.

وكان الفصل الثالث الحصر الوراقي، (الإطار المرجعي) حصر فيه (155) اسماً ممن ترجمت أعمالهم إلى العربية خلال قرن من نشاط الترجمة والتعريب، وشمل ذلك تدوين الصيغ المختلفة لأسمائهم، وحصر بعض الأعمال المترجمة وتوثيقها ما آمكنه ذلك.

ونحن نتفق مع المؤلف في طريقته وفي كثير من آرائه، مع الأخذ بعين الاعتبار أنه ومن اعتمد عليهم لم يعرضوا لمسألة الترجمة عن طريق لغة وسيطة. وهذا موضوع محوج لفضل تأمل. على أنه يمكن الإشارة إلى أن

الأعمال بغير الإنجليزية والفرنسية، كالروسية والإيطالية وغيرهما تمت عن طريق تلك اللغتين فحدثت منذ البداية هذه الصيغ المتعددة ولم ينظر إلى النطق الأصلي للأعلام في لغاتها الأصلية. ويكفي أن نشير إلى أن (ليو تولستوي) في الروسية أقرب إلى أن ينطق/ ليف تَلستوي/ وأن/ جوجَل/ أقرب من جوجول، وأن/ شُلوخُف/ أقرب من شولوخوف. علاوة على أن الحركات القصار نقلت بعلامات المد الطويلة الألف والياء والياء والواو، بل – صدق أو لا تصدقْ – أن/ سَف ييتي/ أصوب من (سوفيتي).

ولقد اعتدنا رؤية الأسماء لينين وستالين هكذا مع أن صوابها: لينِن وستالِن!! ومادام الخطأ قد شاع نحو ثمانين عاماً أو يزيد فمن الصعوبة بمكان العودة إلى الصواب، ولم يبق إلا المعالجة بالإحالات كما ذكر مؤلفنا.

ومع هذه القيمة الكبيرة للكتاب فإن فيه أخطاء لا تخفى على المتتبع الفطن، وهذه قد يكون سببها المصادر التي رجع إليها المؤلف، وقد تكون من عنده. ربما بسبب العجلة في إنجاز العمل، أو من الطباعة وهذه مسؤوليته ومسؤولية الجهة الناشرة. وسأقسم الملاحظات على النحو الآتي:

أولاً: أخطاء في المعلومات.

ثانياً: أخطاء في الأسماء والعناوين المكتوبة بالعربية.

ثالثاً: أخطاء في الأسماء اللاتينية.

رابعاً: أخطاء في التواريخ.

خامساً: نقص في معلومات مهمة.

سادساً: عدم توفيق في الربط.

أولاً: أخطاء في المعلومات:

5-30 يتحدث عن ترجمات رباعيات الخيام ناقلاً عن محمد عبدالغني حسن

(حيث ترجمها أولاً وديع البستاني، ثم محمد السباعي من الإنجليزية، ثم....). أقول: هذا من الأوهام، فقد ترجمها أولاً أحمد حافظ عوض 1901م، ثم عيسى إسكندر المعلوف 1910م، ثم وديع البستاني 1912م، ومترجم مجهول 1912م، وعبدالرحمن شكري 1913م، وعبداللطيف النشار 1917م، ثم محمد السباعي 1922م. انظر التفاصيل في: يوسف حسين بكار: الترجمات العربية لرباعيات الخيام، قطر: مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، جامعة قطر 1988م. للمؤلف نفسه: الأوهام في كتابات العرب عن الخيام، بيروت: دار المناهل 1988م.

8-64 يتحدث عن كثرة الترجمات للأعمال البوليسية: (.. ولأعمال أرسين لوبين وموريس لبلان....). أقول: ليسا اثنين، بل هما شيء واحد تقريباً، فالمؤلف لأعمال اللص الشريف (أرسين لوبين)، الذي يسرق من الأغنياء ليعطي الفقراء، هو موريس لبلان. بالضبط كما أن المفتش بوارو وبطل أعمال الروائية أجاثا كرستي. هنا تجدر الإشارة إلى أن روايات لبلان، يجري تبديل عناوينها وأغلفتها لتبدو روايات متعددة وهي في الحقيقة واحدة، مثل رواية: النسر الأبيض = الباب الأحمر = بيت في السماء = الدبّوس الماسي. فهذه أربع في واحدة.

8-70 «وسلسلة (روايات الجيب) التي أصدرتها دال الهلال المصرية». أقول: الذي أصدرها عمر عبدالعزيز أمين، ولا دخل لدار الهلال بها. ولعل المؤلف كان يقصد (روايات الهلال).

ص 92 يتحدث عن الروائية إيزابيل الليندي قائلاً: (روائية من البيرو، تكتب بالأسبانية). وأقول أولاً: إن القسم الثاني من العبارة لا لزوم له، فكتّاب أميركا اللاتينية (أمريكا الجنوبية وأمريكا الوسطى، والكاريبي، والمكسيك) كلهم يكتب بالأسبانية، باستثناء كتّاب البرازيل الذين يكتبون بالبرتغالية.

ثانياً: الكاتبة ليست من البيرو، بل من شيلي، وعمها الزعيم الاشتراكي

سلفادور الليندي، الذي وصل إلى رئاسة جمهورية شيلي في انتخابات حرة، إلى أن أطاح به انقلاب الجنرال بينوشيه، بمساعدة المخابرات المركزية الأمريكية عام 1973م. والمؤلفة نفسها تحدثت بهذا في كتاب (إيفالونا).

ص 95 عن الروائي الياباني كينزابورو «ترجم له *كتاب* (مسألة شخصية)» والصواب: رواية.

ص 104 يذكر أن الشاعر إبراهيم ناجي ترجم (قصائد أزهار الشر) 1954م، ثم صدر الديوان بعنوان (أزهار الشر) ونشرته دار العودة في بيروت. وأقول: إن الطبعة (!) الثانية ليست الديوان كاملاً، بل هي المختارات للمترجم نفسه. وكم لدار العودة من سوابق في مسخ دواوين المحدثين عرباً وأجانب!

في صفحتي 109-110 ذكر الترجمات المختلفة لأعمال تولستوي، وبينها (الحرب والسلام) فذكر أن ترجمة إدوار الخراط في أربعة أجزاء. والواقع أنها في سبعة مجلدات.

ص 126 ذكر أن رافائيل ساباتيني كاتب إيطالي. والحقيقة أن اسمه إيطالي وأصله كذلك. أما هو فأمريكي يكتب بالإنجليزية كما نسي أشهر رواياته (الخيانة العظمى) من ترجمة عمر عبدالعزيز أمين، وصدرت عن روايات الجيب.

ص 151-152 خلط مؤلفنا بين كاتبين مختلفين في الطباع والتوجه تجمعهما الجنسية الفرنسية والاسم الأول. أسبهما صاحبنا أندريه موروا، والثاني أندريه مالرو (Malraux, André) وهو روائي، تولى وزارة الثقافة الفرنسية، عاش بين (1901-1976) صدر له (اللامذكرات) وترجمت في جزءين بالقاهرة. كذلك (قدر الإنسان) ترجمة فؤاد كامل (ذكرها مؤلفنا) وكان حقها أن تكون (المصير البشري) (= La condition Humaine). المهم ينبغي مراجعة الصفحتين.

153-13 (الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1970). قلت: هذه التسمية كانت بعد هذا التاريخ في آخر عام 1971م. أما قبل ذلك فكان: الهيئة العامة

للتأليف والترجمة والنشر. لذا وجب مراجعة ما تعلق بها. انظر أيضاً ص 161، 178.

ص 154 أورد اسم الكاتب الإنجليزي: (موم، وليم سومرست). قلت: يفترض أن هذا الاسم الشائع في الترجمات العربية. لكن أغلبها لا تورد (وليم) البتة.

155-156 قال عن ترجمات (بائعة الخبز) كما ترجمها طانيوس عبده وأصدرتها المكتبة الثقافية عام 1984م». وأقول: المترجم قبل هذا قد شبع موتاً، فلابد أنها إعادة طبع.

158-4 وصف عمل هنري ميللر (رامبو وزمن القتلة) بأنه رواية، والواقع أنه خواطر أدبية عن الشاعر الفرنسي رامبو. ونزيد أن العمل - وهو صغير - أعيد نشره في دار المدى بدمشق بترجمة سعدي يوسف.

158-15 قال عن رواية (منعطف النهر): «ونشرتها مؤسسة الهلال في القاهرة...» ولا توجد مؤسسة هناك بهذه التسمية، بل توجد دار الهلال. وهنا يكون المقصود نشرت في (سلسلة) (روايات الهلال). وانظر مثل ذلك ص 161.

167 أسفل الصفحة يقول عن فرجينيا رولف: «ترجمت العديد من أعمالها الروائية، مثل (الأمواج)... وكذلك (القارئ العادي)...». أقول: (القارئ العادي) دراسات في القصة كما جاء على الغلاف الداخلي وليس رواية.

ثانياً: أخطاء في الأسماء والعناوين المكتوبة بالعربية:

39-14 مجموعة القرارات العلمية في خمسين عاماً. أخرجها محمود شوقي أمين. صوابه: محمد.

39-19 *محاضرات* الجلسات. صوابه: محاضر.

ص 52 أورد المؤلف عينة من الأعلام التي ينبغي أن تصحح في المدخل

الرئيسي المعتمد. غير أن في بعضها خطأً لم نهتد إلى صوابه سنع تحته خطاً.

- برنارند (صح: برنارد) *نويزبيتز*.

- رولاند (صح: رونالد) *كوتمان*.

- وران (صح: وارن) *جليفري*.

أعتقد أن هناك سقطاً في الكلام، والواجب هنا - حذف ما تحته خط.

ص 60 يتحدث عن نظام الإحالات في المداخل للصيغ المتفاوتة في كتابة الاسم، ويعطي له أمثلة كان من بينها «براجستراسر، انظر: برجستريسر، هونلهف.....» والصواب: برجشتراسر، جوتلف.

9-64 *ستانلي جارونز*. صوابه: جاردنر.

19-64 نيوقلا ماكيافلي. صوابه: نكولا ميكافللي.

14-176 مرتفعات *وذرينغ*. صوابه: وذرينج (بالجيم).

18-78 ثم غاب القمر/ ترجمة *تونس*. صوابه: حسين مؤنس.

4-84 جاء ضمن مؤلفين أجانب (معهد هوسون) ولم نهتد إلى وجه الصواب فيه.

ص 93 كان حق الكاتب البرازيلي خورخي أمادو أن يكتب بالخاء، ويحال إلى الجيم.

11-93 محمد *عيناني*. صوابه: عيتاني (بتاء مثناة بعد الياء) وأن يضاف أنه يكتب بالبرتغالية.

12-97 ترجمة عبدالسلام بن *عبدالعالي*. وصوابه: أن تكتب موصولة: بنعبدالعالي كما في كتبه وترجماته. إضافة إلى أن الفصل يوهم أن اسم أبيه عبدالعالي، والصواب بنعبدالعالي.

98-3 منذ عياشي. صوابه: منذر عياشي.

104-3 دار لونغمان في القاهرة. صوابه: لونجمان (مكتوبة بالجيم لا غير).

108-9 شبان الكرز. صوابه: بستان الكرز.

110-13 غالب فريان. صوابه: غائب طعمة فرمان.

112-18 (عائلة باسكوال دورات). وصوابه: دوارتِ؛ بتقديم الألف على الراء وإضافة كسرة إلى التاء كما في الغلاف والعنوان الداخلي، ونطقها الأسباني.

112-19 لحن *ماتوركا* على ميتين. صوابه: ماثوركا؛ بالثاء المثلثة.

113-13 فارس عصوب. صوابهك غصوب، بالغين المعجمة.

115-8 ترجمها *غالب* طعمة فرمان. صوابه: غائب.

ص 119 جاء المدخل (دويل) وفي ص 120 المدخل دوماً وحقهما تبادل الموقع.

120-11 وترجمها شفيق أسعد كريم. صوابه: فريد.

25-17 *جرمنيال* ترجمة وتلخيص سعيد *معاوي*. صوابه جرمينال.... سعد مكاوي.

126-11 ساراموش. صوابه: سكاراموش.

134-20 محمد بدر خليل. صوابه: محمد بدر الدين خليل.

ص 135 أغفل الاسم الأوسط للروائي الأمريكي سكوت (فرنسيس) فتزجرالد.

136-2 أغفل الاسم الأخير لأحد مترجمي الزنبقة الحمراء، أعني أحمد الصاوي (محمد).

137-6 (الإلهة *عطش*). صوابه: عطشى.

138-9 ترجم له محمد محيي الدين وحفني ناصف (مجموعة قصص قصيرة). الصواب: أن هذا اسم واحد فقط هو: مجد الدين حنفي ناصف.

13-138 نشرته دار جروس برس *في لبنان*. صوابه: في طرابلس.

17-141 وترجم خيري حمادي (المنفى الملكوت). صوابه: خيري حمّاد (بفيرياء) المنفى والملكوت.

ص 142 حسين قباني (مرتين). والصواب: القباني (وانظر أيضاً ص 152).

ص 144 ترجمها يوسف شلب. صوابه: يوسف شلب الشام.

ص 151 أندريه مورا. صوابه موروا (بواوين بينهما راء).

15-153 ترجمة فتحي عشري. صوابهك العَشري.

6-157 البحار الذي لقطه البحر. صوابه: لفظه (بفاء موحدة وظاء معجمة).

10-158 ترجمة *شارك* لعيبي. صوابه: شاكر.

14-160، 17 أحلام الناي. صوابه: أحلام الناس.

10-162 (لمن تقرع الأجراس) ترجمة *محيي الدين* حفني ناصف ونشرتها *دار العلم*.

15-162 الشريف الخاطر. صوابه: الشريف خاطر.

10-165 خليلي حنا *تادروس*: صوابه تادرس.

ص 165 ذكر أن أول ترجمة للجذور كانت في 1980 حين ترجمها محمد علي خليل. والواقع أنه قد سبقتها - في العام نفسه - ترجمة فؤاد أيوب وسهيل أيوب المحامي، وصدرت عن دار دمشق بدمشق في مجلدين اثنين.

11-166 *صياح* في سوهو. صوابه: ضياع.

14-167 *قطعة* من نار. صوابه: قطة على.

5-168 رواية (السيدة *داولاي*) صوابه: دولاواي.

2-169 ماريو فارغاس *لويسا*. صوابه: يوسا.

9-169 ترجم له حامد *أبو محمد*. صوابه: أبو أحمد.

ثالثاً: أخطاء في الأسماء اللاتينية (في المتن)

وجاءت خطأ أيضاً في الكشاف اللاتيني (ص 173-175)

ص 105 في سيمون دي بوفوار: Simane صوابه: Simone.

ص 114 في نيقولاي فاسيلفتش جوجول Geogl Vasilyevic صوابه: Gogol, Vasilievich.

ص 177 في أندريه جيد: Andre صوابه: Anré.

ص 120 في ألكسندر دوما Alexandr صوابه: Alexandre.

ص 130 في كلود ليفي شتراوس Cloude صوابه: Claude.

ص 130 في جون وليم شكسبير Willian صوابه: William.

ص 137 في أ.م. فورستر Margan صوابه: Morgan.

ص 138 في فرانسوا فولتير Voltair صوابه: Voltaire.

ص 151 في أندريه موروا Mouris, Andre صوابه: Maurois, Andre.

ص 157 في آرثر ميللر Millers صوابه: Miller.

ص 158 في هنري ميللر Henri صوابه: henry.

وهناك خطآن في الكشاف اللاتيني لم يحدثا في المتن:

josech صوابه: Josef.

Baris صوابه: Boris.

رابعاً: أخطاء في التواريخ:

33 - هـ (1) أخبار الأدب، جريدة أخبار اليوم ع. 489... صوابه: أخبار الأدب، العدد 489. وحذف (جريدة أخبار اليوم) إذ لا يمكن أن يكون ما صدر منها خلال ستين عاماً أو أكثر أقل من خمسمائة عدد.

ص 107 ذكر أن الترجمة الثانية لعمل تشومسكي (اللغة والمسؤولية) لحسام البهنساوي عام 1997م. والصواب: 1999م. وبالمناسبة فهي ترجمة غاية في الرداءة من الناحية العلمية أو الطباعية.

ص 108 (وترجم إبراهيم زكي خورشيد (أمسيات قرب قرية دلكان) ونشرتها دار الشروق في القاهرة عام 1962). أقول: لم يكن لهذه الدار وجود في هذا التاريخ. والصواب أن هذه هي الطبعة الثانية الصادرة عنها عام 1992م. أما الطبعة العربية فكانت ضمن سلسلة (روايات الهلال) في جزءين في تاريخين منفصلين بين 1975-1967م. وصحة العنوان (أمسيات قرب قرية ديكانكا) في الجميع.

ص 120 أورد أن وفاة ألكسندر دوما الابن في 1995م). والصواب: (1857-1913م).

ص 141 خلط بين معلومات عن رواية (الطاعون) لكامو (1982م ثم ترجم الرواية سهيل إدريس وصدرت عن دار الآداب في بيروت ودار طلاس في دمشق سنة 1984م). والواقع أن سهل إدريس ترجمها عام 1970، وعندي نسخة منها عليها هذا التاريخ. وبالطبع فهي صادرة عن دار الآداب التي يملكها المترجم. أما دار طلاس فصورت الطبعة بعد 1984م.

146-3 ترجمة منير بعلبكي (العقب الحدية) ونشرتها دار العلم للملايين سنة 1981م. وصوابه: 1971م.

ص 147 ذكر أن تاريخ ميلاد لويس سنكلير 1855م. صوابه: 1885.

ص 150 ذكر أن حياة القصصي موباسان بين (1925-1970م). والصواب: (1850-1893م).

ص 165 ذكر أن حياة أوسكار وايلد بين (1900-1956م) والصواب (1854-1900م).

خامساً: نقص معلومات مهمة:

ص 33 ينقل عن محمد الصاوي وكذلك (ترجمة كتاب (مدارس اللسانيات: التسابق والتطوير) تأليف جفري سامسون، ترجمة زياد كبة، ونشرته جامعة الملك سعود في الرياض سنة 1997م، وكان الكتاب قد صدر من ترجمة أحمد نعيم الكراعين عن المؤسسة الجامعية للدراسات في بيروت عام 1993م).

وأقول 1 - صحة عنوان الطبعة السعودية (مدارس اللسانيات، التسابق والتطوّر) والمترجم محمد زياد كبّة.

2 - صحة عنوان الطبعة البيروتية (المدارس اللغوية، التطور والصراع) وزاد المترجم فترجم اسم المؤلف كما هو مرسوم، لا كما ينطقه الإخوة الإنكليز أعني كتبه (جيفري سامبسون).

3 - إذا تركت بيانات النشر فالمطلع على الطبعتين يكاد يصل إلى استنتاج أنها كتابان مختلفان لمؤلفين مختلفين، والسبب رداءة الترجمة البيروتية، فهي مسخ لا ينتمي إلى اللغة الإنكليزية ولا العربية.

ص 96 عن الروائي الياباني كينزا بورو (ترجم له سعدي يوسف (الصرخة الصامتة)). أقول: هذا تكرار لترجمة إبراهيم محمد إبراهيم، ونشرت في سلسلة (روايات الهلال)، العدد (557) الصادر في مايو 1995م، أي قبل ترجمة سعدي يوسف بأربع سنوات. وهذا العنوان عن الإنجليزية. أما العنوان الأصلي باليابانية فهو «فريق كرة القدم في العام الأول»!!!

ص 99 أورد أسماء كثيرين ممن ترجموا أعمال المسرحي الألماني برخت، لكنه ذكر عملاً واحداً فقط هو (الأم شجاعة)، وغاب عنه (ملك الشحاذين)، و(أوبرا البنسات الثلاث).

ص 100 ذكر أن رواية بروست (البحث عن الزمن المفقود) ترجمت مرتين وهذا صحيح، لكنه يضيف «وترجمت سامية أحمد سعد رواية (ناحية بيت سوان)..... ونشرت دار شرقيات في القاهرة (البحث عن الزمن المفقود:

سادوم وعامورة». وهذه ليست روايات مختلفة للكاتب، بل هي أقسام من هذه الرواية الطويلة.

ص 102 ذكر عملين للكاتبة الأمريكية بيرل بَك، وأسرف في تعداد مترجمي (الأرض الطيبة) وأهمل رواية الأم التي ترجمت مراراً.

ص 107 سقط من أعمال تشومسكي المترجمة كتاب (الغزو مستمر 501) ترجمة مي النبهان نشر دار المدى في دمشق 1996م.

ص 108 سقط من مترجمي تشيخوف فؤاد دوّارة، كما سقط أن (طير البحر) ترجمت أيضاً بعنوان (النورس).

ص 122 ذكر تسع ترجمات لرواية (قصة مدينتين) لديكنز، ومن بينها ترجمة رمزي بعلبكي التي أصدرتها دار العلم للملايين. أقول: ترجمة بعلبكي في مجلدين، وهي الترجمة الأمينة المشرقة أما الباقي فلا خير فيها.

ص 125 ذكر أن رواية (الأرض) لزولا تُرجمت سنة 1966م. أقول: ترجمها د. رفعت السعيد في مجلد كبير، ثم بعد أعوام سطا عليها أحد القراصنة، وقسمها على جزءين ونسبها لنديم مرعشلي.

ص 126 ذكر أن إميل خليل بيدس ترجم لزولا (الإنسان الوحش) و(الوحش في الإنسان) و(تريزا)... أقول: ليست هذه روايات مختلفة: فالأولى هي: (الوحش داخل الإنسان) و(الوحش في الإنسان). والثانية هي (تريز راكان) التي صدرت مراراً. وكان أجودها الصادر عن دار عويدات في بيروت.

ي صحتي 127-128 عند الكلام عن اللساني الشهير سوسير لا تكاد تسلم معلومة واحدة من الخطأ وإليك التفصيل:

أ. «تكررت ترجمات أحد كتبه بعناوين متفاوتة، وهي» ولم يذكر غير كتاب واحد!! والمعلوم أن سوسير لم يخلف كتاباً مطبوعاً، وأن هذا الكتاب الشهير: (Cours de Linguistique Generale) ونقطه: (كور دو لنجوستِك جنِرال) إنما هو توليف بين المحاضرات التي كان يلقيها على

طلابه في جامعة جنيف، وقد جمع بينها ونقحها اثنان من زملائه هما: شارل بالي، وألبير سيشيهاي.

ب. «محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي [و] مجيد النصر، ونشرته دار نعمان للثقافة في لبنان سنة 1984م». أقول: جرت العادة أن يشار إلى مكان النشر بالمدينة لا الدولة. وهنا المكان مدينة جونيّة. والترجمة عن النص الفرنسي. ولم يذكر ذلك.

ج. «نقله عن الإنجليزية أحمد نعيم الكراعين بعنوان (فصول في علم اللغة العام) ونشرته دار المعرفة الجامعية في الإسكندرية عام 1985». وعندي نسخة اشتريتها في معرض القاهرة الدولي للكتاب، في بداية فبراير 1983م، لكن هذه الأسبقية لا خير فيها، فالترجمة غير دقيقة ولا أمينة، فلا تكاد تفهم كثيراً للأسف.

د. «وصدر بعنوان (علم اللغة العام) ترجمة يوئيل يوسف عزيز، ونشره بيت الموصل في العراق عام 1988م». أقول: الطبعة الأولى صدرت عن (جامعة الموصل) عام 1984م. ورغم أن الطبعة الثانية جاء على غلافها (راجع النص العربي مالك المطلبي) فإنها ظلت أعجمية اللغة، في المرتبة الثانية بعد عمل الكراعين.

هـ - فاته الترجمة التي نشرتها الجامعة التونسية 1985م، وعنوانها (محاضرات في الألسنية العامة) وأنجزها المرحوم د. صالح القرمادي (ت 1982م) بمعونة تلميذيه محمد الشاوش ومحمد عجينة. وهذه أدق الترجمات في رأيي.

ص 129 ذكر ترجمات لرواية شتاينبك، من بينها ترجمة حسين مؤنس في 1956م. أقول: إن هذه نشرها مؤنس في روايات الهلال عام 1978م.

ص 130 ركز على كتابين لشتراوس، وأغفل (الفكر البرّي) ترجمة نظير جاهل، الذي تُرجم أيضاً بعنوان (الفكر المتوحش) و(الفكر الضاري) وإن كنت لا أحق بياناتهما.

ص 141 ذكر أن كيتي سالم ترجمت لكامو رواية (الرجل الأول) 1917م في القاهرة. وفاته أن الرواية عنوانها الصحيح (الإنسان الأول) وصدرت عن روايات الهلال، عام 1998م، بترجمة لبنى الريدي.

ص 143 ذكر ترجمتين دمشقيتين لرواية كونديرا (فالس الوداع)، وفاته ترجمة صادرة في روايات الهلال قبلهما.

ص 145 ذكر عدة ترجمات لرواية (جرازيلا) وسها عن ترجمة بيروتية عام 1969م.

ص 148 سها عن ذكر صور أخرى للكاتب الكولومبي الشهير، وهي: جبريل، مركيز، ماركيث.

ص 149 في الحديث عن مذكرات ماركيز المشهورة بعنوانين مختلفين كان منها «ترجمة صالح علماني (عشتُ لأروي) ونشرتها دار البلد في دمشق». قلت: ونشرها علماني نفسه في دار ميريت بالقاهرة أيضاً 2003م!

ص 152 سها عن ذكر تاريخ وفاة ألبرتو مورافيا وهو عام 1990م.

14-152 خليل [حنّا] تادرس. ملاحظة: الكلمات الناقصة وضعناها بين معقفين [].

5-153 ترجمة سمير [عزت] نصّار، انظر ص 162.

2-157 كامل [ليوسف] حسين.

10-163 ترجمة وجدي غالي [رزق].

ص 164 ذكر ترجمات عدة لبؤساء فكتور هوغو كان من بينها ترجمة الشاعر حافظ إبراهيم. وأقول: إنها أشبه شيء بتلخيص، وكذلك أغلب الترجمات الأخرى. حاشا ترجمة منير بعلبكي التي صدرت في أغسطس عام 1955م عن دار العلم للملايين ببيروت، في خمسة مجلدات.

ص 167 سها عن ذكر تاريخ الوفاة لتنسي وليمز، وهو 1983م.

سادساً: عدم توفيق في الربط:

16-51 زيادة بعض الحروف أو *سقطها*. صوابه: إسقاطها.

3-101 كما *ينطبق* العنوان في لغته الأصلية. صوابه: ينطق.

صفحتي 101-102 عن بلزاك «نُشر أعماله ضمن سلسلة [روايات] الهلال، [كما نشرت في] الدار القومية».

ص 107 في الحديث عن ناشري أعمال تشومسكي «ونشرتها دار حوران [بدمشق] ومدبولي [بالقاهرة] ودار صادق في الإسكندرية ودار الآداب [في بيروت]، ودار المدى ودار الحصاد والأهلية للنشر [بدمشق]».

157 أسفل الصفحة: ميخائيل رومان [و] كامل عطا.

وختاماً فإن هذه الملاحظات لا تقلل من مجهود المؤلف، ولا تغض من أهمية كتابه. ولعل الكتاب يبرأ منها في الطبعة القادمة.



❖) تأليف علي سليمان الصوينع، الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية، 181 ص

الرواية العربية :

من التراث إلى العصر

سعيد يقطين

«إلى الروائيين العرب، إلى النقاد العرب، قبل فوات الأوان»

1. تقديم:

1.1. أثار السؤال حول نوع «الرواية العربية»، وهل هو أصيل أم دخيل اهتمام الدارسين والباحثين منذ البدايات الأولى لظهورها في العالم العربي. ومايزال هذا السؤال يعاد طرحه بصورة أو بأخرى في صيرورة الرواية، ولعل الحديث عن «التأصيل» الذي يعاد استثماره في الدراسات المتأخرة خير دليل على استمرار ذلك الإشكال القديم.

بالنسبة إلينا نرى أن «الرواية» العربية باعتبارها «نوعا» سردياً تشكلت وتطورت مجمل إنجازاتها الفنية والجمالية في نطاق التحولات الكبرى التي عرفها المجتمع العربي عقب احتكاكه بالغرب وبالثقافة الغربية. تقدم هذه الأطروحة بهذه الصورة التي يجد من ينتصر لها في الأدبيات العربية[1]، لكننا ننطلق في ذلك من تصور مختلف. إننا لتجاوز الأحاديث الرائجة حول «الرواية» نميز بين «السرد» باعتباره جنساً، والرواية بصفتها نوعاً. فالسرد موجود أبداً، وفي تراث كل الأمم. لكن أنواع السرد تختلف، وتتعدد، وتظهر وتختفي. والرواية وفق هذا التصور نوع سردي جديد ظهر في الغرب بناء على شروط استدعت بروزه، كما أن تشكله في العالم العربي توافق مع ظروف أدت إلى تبلوره وبزوغه.

2.1. إن كل نوع سردي، (والرواية مثال هنا) عندما يظهر، يتطور، وتتغير ملامحه وأشكال إنتاجه وتلقيه مع الزمان، فقد تظهر منه أنواع في فضاء

ثقافي، وقد تظهر أنواع أخرى غيرها في فضاءات أخرى، وهكذا دواليك. فالرواية البوليسية، وروايات الخيال العلمي، ازدهرت في بريطانيا وأمريكا أكثر منها في أي مكان آخر، ويمكن قول الشيء نفسه عن ظهور أنواع سردية جديدة متصلة بالإعلاميات في أوروبا، ولكنها ماتزال منعدمة في الإبداع العربي مثلاً، كما يمكننا أن نذهب إلى أن المقامة، والسيرة الشعبية، وسواها من الإنجازات الحكائية العربية، أنواع سردية ظهرت في التراث العربي، لظروف وأسباب، ولكن امتنع ظهورها في ثقافات أخرى، وهكذا دواليك. بذلك نتجاوز الخلط الذي شاع في العديد من الدراسات العربية التي تذهب إلى أن «الرواية» ظهرت في التراث العربي. إنه خلط واضح بين «الجنس» و«النوع»، علينا تبينه وتجاوزه.

إن تبين هذا الخلط وتجاوزه في آن يسمح لنا بالتفكير في تطور الرواية العربية ورصد صيرورتها بمنأى عن أي مصادرة أو اختزال.



2. في البدايات:

1.2. نسجل، وفق هذا التصور الذي ندافع عنه، أن آثار بعض النماذج الروائية الغربية، وبنياتها الفنية، وسماتها الواقعية، حاضرة بصورة أو بأخرى فيما يسمى بـ «الروايات» الأولى، سواء ظهرت هذه الروايات في بداية هذا القرن في المشرق، أو في أواسطه في بعض البلدان العربية التي تأخر فيها ظهور الرواية (كالمغرب مثلاً). كما أن هذا التفاعل مع الإبداع السردي الغربي ظل يظهر بصورة أو بأخرى في صيرورتها وتحولاتها المختلفة.

غير أن الروايات «الأولى» كانت تحمل، إلى جانب ذلك، بعض بوادر التفاعل مع التراث الحكائي والسردي العربي، وخاصة من خلال استثمار بعض التقنيات الحكائية المنقولة من بعض الأنواع الحكائية العربية، كالمقامة مثلاً،

وحكايات الليالي، والقصص الديني، أو بعض الأشكال الحكائية الشعبية، على نحو ما نجد في «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي، وليالي سطيح» لحافظ إبراهيم... وبعد ذلك في «حدث أبو هريرة» للمسعدي... ونصوص أخرى في فترات لاحقة.

2.2. كان الإطار الحكائي العربي ببنياته المختلفة، واضحاً في مثل هذا النوع من النصوص، كما أنه كان يشكل أساس العالم الحكائي المقدم من منظور تشخيصي لبعض بنيات الواقع الاجتماعي، والسياسي، ومحاولة تقديمها بصورة تقوم على ما يمكن تسميته بـ «عبرة الحكي». لذلك نجد في هذه النصوص ونظيراتها حضوراً مهماً للذاكرة الحكائية العربية، ومحاولة لاستثمارها من منظور حكائي «روائي» كما تبلور في الرواية الواقعية والتاريخية بامتياز، والتي كانت صورة الرواية الغربية التقليدية فيما تمثل النموذج المحاكى، سواء من خلال الروايات الغربية المترجمة إلى العربية، أو تلك التي حاولت السير على منوالها. بمعنى أن ما كان يحدد هذه النماذج في علاقتها بالتراث هو الصورة التي تشكلت لديها عن «الواقع»، والتي حاولت التعبير عن بعض خصوصياته، أو انتقاده، باعتماد هذه الأشكال التراثية في السرد العربي وهي تستغل نموذج الرواية كما هي في الإبداع المتعارف عليه.

كان من الضروري أن يمر زمان، وتتحدد تصورات للرواية العربية في صيرورتها وتطورها، قبل أن تتخذ العلاقة مع التراث العربي بعداً آخر مغايراً لما كان عليه الأمر مع الروايات الأولى. إن الصور الأولية لاعتماد التراث الحكائي العربي تتجلى لنا بوضوح في استثمار اللغة القائمة على السجع، وتوظيف بعض المحسنات البلاغية، وتضمين القصائد الشعرية لمشاهير الشعراء العرب، وإنطاق بعض الشخصيات ببعض الأبيات الشعرية... إن التراث هنا كان يتحرك باعتباره جزءاً من الخلفية الأدبية للكاتب، الذي كان يحاول الاتصال بالواقع من خلال توظيفه، ولم يكن يتعامل معه بصفته جزءاً من التجربة الفنية لديه، كما يمكن تلمس ذلك مع الروائي العربي الجديد.

3. في الصيرورة:

1.3. يبرز لنا ذلك بجلاء في فترة الستينات وما تلاها إلى الآن، حيث بدأ يتم التفاعل مع التراث السردي العربي من منظور مختلف عما كان عليه الأمر في فترة التأسيس أو النشأة. فعلى الصعيد الفني، صارت الرواية فناً مستقلاً بوجوده، واكتسبت من خلال مختلف التجارب طابعها المتميز. لقد تنوعت التجارب، وتعددت الأسماء في مختلف البلاد العربية. وصار بالإمكان الحديث عن «الروائي»، تماماً كالحديث عن «الشاعر» الذي نجد له تاريخاً طويلاً من الممارسة.

لكن الحديث عن «الروائي» في ثقافتنا قطع صلاته مع «الراوي» التقليدي، وإن كان يحاول استثمار بعض آلياته وتقنياته في السرد. وتتطلب هذه النقطة تفكيراً عميقاً في هذه العلاقة التي اتخذت بعداً ثقافياً، ويمكننا الرجوع إليها عندما نتحدث عن الرواية التفاعلية نظراً لأهميتها الخاصة.

كما أن التراكمات تنوعت سواء بالنسبة للروائي الواحد، أو داخل القطر العربي الواحد. وغدا بالإمكان تمييز الاتجاهات الروائية الكبرى (التاريخية/ الرومانسية/ الواقعية)، وتعيين الخصوصيات الفردية بالنسبة لهذا الروائي أو ذاك: (نجيب محفوظ - يوسف السباعي - يوسف إدريس - إحسان عبدالقدوس - محمد عبدالحليم عبدالله - سهيل إدريس - الطيب صالح - عبدالرحمن الشرقاوي - محمود المسعدي...).

وعلى الصعيد الفكري والاجتماعي، ومع تنامي المد التحرري، بعيد الحرب العالمية الثانية، هيمنت الاتجاهات الفكرية التحررية مثل القومية والاشتراكية والوجودية، وتبلورت مقولات مثل الوطن والطبقة، والأمة، والفرد، والحرية، والالتزام... كل ذلك ساهم في إعطاء الرواية العربية مكانة متميزة على مستوى الحضور المتميز كخطاب فني يعانق مختلف قضايا المجتمع ويساهم في تفكيك مختلف بنياته، ويرصد مجمل المشاكل الكبرى المتصلة بالصراع الاجتماعي والسياسي.

2.3. غير أن هزيمة 67، والتي كانت بمثابة مرحلة جديدة في تاريخ المجتمع العربي الحديث، استدعت ضرورة إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة. كما أنها دفعت في اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر «النهضة». وإذا كان «الواقع» هو حجر زاوية الاهتمام والتفكير في أغلب الإنجازات الفنية والفكرية سواء تعلق الأمر بالتعبير عن الذات، أو اتخاذ الموقف من الآخر (الغرب)، فإن الرواية العربية، من خلال بعض التجارب، عملت ومنذ أواخر الستينات على النظر في «الواقع» من خلال التعامل معه باستثمار «التاريخ»، وحاولت بذلك تقديم صورة «جديدة» للواقع، باعتبار جذوره في الزمان.

لقد ساهم هذا التحويل لمسار الرؤية في إعطاء مفهوم مغاير للتاريخ وللتراث وللواقع... ولم يبق التاريخ هو ذاك الماضي البعيد الذي انقطعت به الصلة منذ أزمان. كما أنه لم يبق موضوعاً للحنين أو للعبرة. وفي الوقت نفسه صار الواقع متشظياً، لا يقدم إلينا باعتباره عالماً خارجياً متكاملاً، وبرانياً عن الذات، ولكنه صار ينظر إليه من خلال رؤية الذات وموقفها ووعيها بمختلف تجلياته.

3.3. هذا المفهوم الجديد للتاريخ والتراث والواقع سيقدم إمكانية مغايرة لقراءة الذات والآخر، وسيتحقق من خلال رؤية ووعي جديدين بالمسألة التراثية والواقعية معاً. يبدو لنا ذلك بجلاء من خلال أعمال العديد من الروائيين العرب من أمثال: (جمال الغيطاني وإميل حبيبي ومجيد طوبيا وهاني الراهب واسيني الأعرج والطاهر وطار وأمين معلوف ورجاء عالم والياس خوري وسالم حميش وإبراهيم درغوثي...) من جهة، ومن خلال أعمال صنع الله إبراهيم وحيدر حيدر وإدوار الخراط ويوسف القعيد وإلياس خوري ونبيل سليمان وحنان الشيخ وإبراهيم الفقيه والميلودي شغموم وعزالدين التازي ومحمد برادة وبهاء طاهر ومحمد البساطي وخيري شلبي... وسواهم من جهة أخرى.

4. في التحول:

1.4. تزامن الوعي بالتراث وتجديد النظر في الواقع، والتفاعل مع التجربة العربية ضمن إشكالات فنية واجتماعية ومعرفية كبرى، تطال الإنسان في وجوده، وصيرورته. ويبدو ذلك من خلال:

1.1.4. *ترابط «الواقعي» و«التاريخي»*: إن الواقع الذي نعيش فيه، ليس وليد اليوم، ولكن له جذوراً ضاربة في التاريخ - التراث. هذه هي الفكرة الأساسية التي ستتولد من خلال إعادة النظر في التراث العربي من منظور جديد ومغاير. وستظهر آثار ذلك بينة على الرواية العربية التي تفاعلت مع التراث السردي العربي باعتباره مادة للحكي من جهة، أو من حيث هو طرائق للسرد، من جهة ثانية. يرتهن هذا التفاعل مع التراث إلى النظر إلى جذور هذا الواقع، أو البحث في امتداد ذلك التراث أو التاريخ في واقعنا الحالي، ومختلف الترابطات الحاصلة بينهما. وسمح هذا الترابط بالنظر إلى «الذات» باعتبارها موضوعاً للحكي، وهي في صيرورتها، مع مختلف ما يعتري تلك الصيرورة وهي تتفاعل مع محيطاتها المتعددة.

لقد أدى هذا الإدماج، أو تأكيد هذا الترابط، إلى تبلور منظور جديد يتجاوز الرؤية السابقة إلى «الواقع» أو إلى التاريخ أيضاً، والتي كانت تقيم مسافة شاسعة بينهما. ونوّع الروائي علاقاته بهذا التراث، فعدّد مصادره، ونوّع مرجعياته، فلم يقف عند حد ما يعرف عادة بـ «الثقافة العالمة»، بل امتد ليتسع لجوانب ثرة في الإبداع الشعبي، أو في «الثقافة الشعبية» عموماً.

2.1.4. *تأصيل الشكل الروائي والتجريب*: إن ما تحقق على صعيد الرؤية إلى علاقة الرواية بـ «الواقع التاريخي»، ساهم في إعطاء مسحة جديدة للرواية العربية على الصعيد الفني، فحدثت تطورات شتى على صعيد اللغة، والأسلوب، والتقنيات الكتابية... واستفادت الرواية التي تفاعلت مع التراث من مختلف إنجازات «التجريب» الذي جاء بدوره رد فعل على ما آلت إليه الرواية الواقعية، التي هيمنت في الخمسينات ومطلع الستينات، فكان أن

تحققت للرواية وفق هذا المنظور أبعاد تتجاوز ما تحقق في البدايات الأولى... وكان من حصيلة هذا الامتزاج أن نجحت الرواية العربية في اقتحام آفاق التجريب، وفي الوقت نفسه قدمت لنا تجربة تتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث العربي، فصرنا في هذا الوضع أمام إمكان الحديث عن تأصيل الرواية العربية من خلال خوض غمار التجريب.

إن ما جعل الحديث عن التأصيل يتخذ كل هذا الاهتمام في النقد العربي، يعود أساساً في رأيي إلى المسبقات التي كانت بصدد «نوعية» الرواية العربية، وسرديتها ذلك لأن الكثيرين ظلوا يعتبرونها «نوعاً» دخيلاً، غير أصيل. وكان «التأصيل» يمر من خلال إضفاء البعد التراثي على المنجز السردي العربي. وهذا غير صحيح لأنه يمكن للروائي أن يستلهم ويتفاعل مع أي تجربة حكائية تلائم تصوره الفني والإبداعي. فهل يمكن اعتبار الروائيين الذين كتبوا قبيل تبلور مفهوم «التأصيل» كتاباً غير عرب، أو أنهم لم يكتبوا رواية عربية؟ لذلك نجد أنه قبل هذا لم يكن من الممكن الحديث عن هذا التأصيل الذي صار عنواناً أساسياً للتجربة الروائية العربية الجديدة وهي تبحث لها عن آفاق إبداعية مغايرة. إن التأصيل بالمعنى الذي يمكن أن نفهمه في التجربة الجديدة هو ملمح من ملامح تطور الرواية العربية. هذا الملمح رأى في السرد العربي ما يمده بزخم جديد للإبداع، فكنا بذلك أمام تجربة روائية جديدة، وتجريبية بطريقة مختلفة عن تلك التي ذهبت إلى استثمار التقنيات الغربية كما تجسدت بعض مقوماتها فيما يعرف بـ «الرواية الجديدة».

2.4. يمكن في هذا النطاق أن نذهب إلى أن علاقة الرواية العربية بالتراث، أعطاها زخماً جديداً للتفاعل مع المجتمع، ومع مختلف ما يعتمل فيه. وبذلك، في تقديري، نجحت في تقديم تجربة روائية عربية الملامح، بخصوصياتها، وملامحها المتميزة، بعيداً عما يمكن تسميته بإحراجات المثاقفة، أو ما شاكل هذا من المصادرات التي ظلت متواصلة كلما كان الإشكال مطروحاً بصدد الرواية العربية. وذلك بناء على أن التفاعل مع التراث في أي تجربة إبداعية

كيفما كان نوعها، يظل مؤشراً مهماً لإعطاء التجربة الفنية خصوصيتها، إذا ما أحسن إنجاز هذا التفاعل، وتم ذلك بطريقة خلاقة. ولنا هنا في عطاءات بورخيس وماركيز وأمبرطو إيكو وباولو كويلو... وسواهم ما يدل دلالة قوية على ذلك.

3.4. إن المشكل الحقيقي، على صعيد إنجاز التجربة الروائية، لا يتعلق كيفما كان الأمر، بمسألة التعامل مع «التراث» أو «التجريب»، ولكن المشكلة الحقيقية ترتبط بكيفية تحقيق التعامل وبمدى التوفيق في استثمار تلك العلاقة. ومفاد هذا أن ليس كل روائي أو كاتب يعود إلى التراث، أو يجرب، ينجز بالضرورة نصاً جديداً بهذا النعت. لابد إذاً من معاينة، واعتماد شكل التعامل وصورته وكيفية تحققه لضمان نجاح التجربة والحكم لفائدتها، أو العكس.

تبعاً لهذا التوضيح، أرى أن العديد من الروائيين العرب نجحوا فعلاً في تعاملهم مع التراث العربي، في تقديم تصور جديد للرواية، وإنجاز تجربة روائية جديدة. كما أن بعضهم، وإن عاد إلى التراث، وحاول استثمار بعض بنياته، أو بعض تقنيات السرد العربي من خلال بعض أشكاله، ولكنه مع ذلك لم يفلح في تقديم تجربة جديدة يمكن أن نتفاعل معها كقراء، ويعود السبب في ذلك إلى طريقة التعامل مع التراث، أو التاريخ، وشكل تقديمه من خلال الرؤية أو التجربة.

4.4. إن الرواية العربية الجديدة، وهي تتفاعل مع التراث العربي، تحقق عملياً، برنامجاً مزدوجاً للإنجاز الفني، والإبداع السردي. يبرز البرنامج الأول في تشغيل جزء هام من الواقع العربي الحالي، ولكن من خلال الذهاب إلى جذوره الممتدة في التاريخ. وفي هذا النطاق تلتقي الرواية العربية مع مختلف الإنجازات والمشاريع الفكرية العربية التي تهتم بالنظر في التاريخ العربي من خلال مختلف جوانبه وشروطه، هذا مع الاختلاف الذي تفترضه كل ممارسة في تعاملها مع هذا الموضوع. ويبدو لي أن الروائي العربي نجح فعلاً في

اختراق قطاعات هامة من الذاكرة الجماعية العربية، وتعامل معها، من منظور فني ووعي نقدي متقدمين.

ويظهر البرنامج الثاني في تقديم تجربة روائية ذات ملامح عربية متميزة، وذلك عن طريق استلهام، واستثمار موضوعات، وطرائق السرد العربي البالغ الخصوصية، وتوظيفها بصورة أخرجت الرواية العربية من عتاقة بنائها وأسلوبها الذي ترسب مع الرواية الواقعية.. ولقد عرفت الرواية العربية في هذا الاتجاه تنويعات متعددة الملامح والمشارب، بحيث نجد الروائيين يلتقون في التعامل مع التراث، لكننا نعاين اختلافات في طرق التوظيف، وأشكال الإبداع، الشيء الذي يبرز كون التراث ذخيرة حية وغنية، إذا ما استثمرت الاستثمار الجيد. لقد أعطى هذا التعامل التجربة الروائية دماً جديداً، وإمكانات خصبة. وسيكون من السابق لأوانه الحكم على هذه التجربة من جهة أشكال تعاملها مع روافد التراث العربي. لكن المؤكد الآن والملموس هو أن هذا التعامل أكسب التجربة الروائية العربية فضاءً رحباً للإبداع والعطاء. لا تخلو أي تجربة من المحاولات غير الموفقة والسريعة، لكن معيار نجاح التجربة لا يمكن الوقوف منه بسبب بعض الإخفاقات أو الهفوات المطروحة أبداً في أي طريق، ولاسيما إذا كان الأمر يتصل بطريق الإبداع الذي لا يخلو من صعوبات وعراقيل.

إن الروائي العربي، وهو يخترق عوالم التراث المختلفة والمتعددة، مطالب بعدم الوقوف عند بعض المظاهر، واختزال التراث من خلالها. إذ لابد في كل الحالات، وفي كل المحطات، من اتخاذ الرؤية العميقة من الواقع بما هي رؤية حيال الواقع، والذات، والعالم، وإلا تحول التعامل مع التاريخ إلى منظور غير تاريخي، وغير واقعي. وبذلك تفقد التجربة فرادتها وخصوصيتها. وكلما نجح الروائي العربي في تطوير البرنامجين معاً، وبتكامل مبدع، وخلاق، تطورت التجربة الروائية العربية، واختطت لها مساراتها الخاصة في التطور والإبداع.

5. في التحدي:

1.5 . تحديات جديدة وعديدة يفرضها واقع التحول على الرواية والروائي العربي، وذلك لأن صيرورة الرواية أبانت بالملموس أن التجربة:

- واكبت تحولات المجتمع العربي منذ عصر النهضة إلى الآن، فعبرت عن الآلام الدائمة، والآمال المجهضة.
- عانقت قضايا المجتمع العربي السياسية والفكرية والاجتماعية في كبريات المحطات التي مر منها المجتمع العربي.
- اغتنت بما أضافته التنويعات الخاصة والمتميزة لبعض الكتاب من بعض الأقطار العربية التي تأخر فيها ظهور الرواية (إبراهيم الكوني «الجماهيرية الليبية»، رجاء عالم «المملكة العربية السعودية»، أحمد التوفيق «المغرب»، ربيع جابر «لبنان» حبيب عبدالرب سروري «اليمن»...).
- جربت مختلف الأشكال والتقنيات من أبسطها المشدود إلى طريقة السرد الشفاهي إلى أكثرها تعقيداً ويبرز ذلك مما يلي:

أ. تعدد التجارب من حيث الكم: من الرواية القصيرة إلى الرواية الطويلة.

ب. بروز الروايات ذات الأجزاء (الثلاثيات، الخماسيات...).

ج. بروز الروايات المشتركة (منيف/ جبرا).

د. اتصال بعض التجارب الروائية بالشعر (العزاوي/ الخراط)، أو بالدراما (فهد إسماعيل).

هـ. بروز التجارب المغالية في التجريب والموظفة لمختلف الأشكال التي يتداخل فيها التاريخ والتراث والواقع والعجائب بشتى الصور التخييلية والتخيلية.

2.5 . كل هذه التنويعات، وما يتولد منها من «أنواع» روائية لم يتوقف عندها البحث الروائي العربي ليكشف عن أوجه الائتلاف والاختلاف، خلقت لها قارئها الذي يتعامل معها بهذا الشكل أو ذاك. وتبعاً لذلك لقد خسرت تجارب روائية العديد من القراء وضمنت أخريات نوعاً من القراء.

غير أن مشكلة القراءة لا تتعلق فقط بنوعية القراء ودرجات قدرتهم على «التفاعل» مع النص، ولكن أيضاً فيما يمكن أن يخلقه النص الروائي من إمكانات لـ «التفاعل». فعدم تنويع التجربة وخلق العوالم الحكائية، والقدرة الدائمة على التجديد، كل ذلك يسهم في استنفاد الإمكانات الموظفة ويجعل الإبداع السردي ينتهي إلى الطريق المسدود، ومعنى ذلك بتعبير آخر، انسداد آفاق القراءة. وهذا هو الوضع الحالي الذي تعيشه الرواية العربية الجديدة. لقد صار من النادر قراءة نص روائي «جديد» بالمعنى الذي يثير الانتباه، ويشد القارئ، عكس ما كان عليه الأمر في الثمانينات وما قبلها حينما كانت الذروة تتجلى في التعامل مع التراث، أو خوض غمار التجريب.

3.5. لا يمكن لهذا الوضع مع الزمان إلا أن يجعل الرواية العربية تستنفد دورها، وتنتهي إلى الوضع السيئ الذي يعيشه الشعر العربي الحديث منذ عقود. وهذا هو التحدي الذي يواجه الرواية العربية: أن تستمر عبر تجديد إمكاناتها وتقنياتها وعوالمها الحكائية وأشكال تعاملها مع التبدلات الواقعية الكبرى، أو يتضاءل حضورها بالتدريج، ولقد بدأ هذا يلوح بصورة جلية، ويتناقص تأثيرها ببطء حتى تنتهي إلى الجمود.

إن آية هذا الوضع تبرز لنا من خلال مؤشرات عديدة، أهمها هو بروز روايات عديدة، وروائيين جدد، وإذا كان من الممكن اعتبار هذا الوضع إيجابياً، فإن وسط هذا الزخم، وتكرار التجارب، وقلة الإبداع، قلما نجد كتاباً حقيقيين أو روايات جديرة بالقراءة حتى النهاية. فهل ينبئ هذا الوضع بالكارثة؟

6. حول آفاق جديدة للتجريب: من زجل رواية تفاعلية:

1.6. *عود على بدء*: تطورت الرواية العربية كثيراً خلال القرن العشرين، واستثمرت مجمل أشكال السرد العربي القديم كما استفادت من مختلف تجارب الرواية الغربية وتقنياتها. كما أنها عانقت قضايا المجتمع في تحولاته

وصيرورته، وعبرت عن زوايا كثيرة، واقتحمت العديد من المناطق التي لم يتم التعبير عنها في أنواع أو أجناس أخرى، أو في فترات سابقة.

تنوعت التجارب وتعددت المسارات. وعرفت طريقها إلى القارئ الأجنبي من خلال ترجمة العديد من علاماتها المتميزة إلى اللغات الأجنبية، كما تحولت تجارب روائية أخرى إلى السينما وعرفت طريقها إلى المسلسل التلفزيوني.

انجزت بصددها دراسات وأبحاث عديدة وبكل اللغات، وهي جميعاً تعكس مدى الاهتمام الذي عنيت به من قبل الدارسين والباحثين والنقاد والقراء جميعاً. وكل ذلك يبين لنا بالملموس أن الرواية العربية باعتبارها نوعاً سردياً جديداً نجحت إلى حد كبير في استقطاب الاهتمام بها، وفرض نفسها، ومنافسة الشعر (الجنس القديم) على المكانة التي كان يحتلها، ويبرز ذلك في كون العديدين صاروا يعتبرونها «ديوان العرب» الجديد.

2.6. غير أن هذه المنزلة التي صارت تحتلها، بما لها وما عليها، تدفع بنا إلى التوقف على الرهانات، والتساؤل حول الآفاق بغية فتح المسار الذي يمكنها من التطور، والتجديد، لأن «النوع» الأدبي الذي لا يتوفر على مقومات الاستمرار، والقدرة على التجديد باطراد، يجد نفسه في زمان ما، معرضاً لـ «التوقف» على تطوير الذات وإثارة الاهتمام. ويبدو لي حالياً أن الرواية العربية، رغم الرصيد الهام الذي وفرته خلال عقود محدودة، بدأت تدخل مساراً مغايراً خلال السنوات الأخيرة من العقد العشرين، حيث بدأ يخفت بريقها إبداعاً وتلقياً وبحثاً بالمقارنة مع ما كان عليه الأمر خلال السبعينات والثمانينات.

ترتبط هذه الرهانات في رأيي من جهة بـ «الإبداع الروائي» وبـ «النقد الروائي» من جهة أخرى، وذلك بسبب الترابط الوثيق بينهما. فازدهار أي منهما خلال العقدين السابقين جعل كلاً منهما يتصل بالآخر ويستلزمه. وأي تأخر لأحدهما عن التطور يستتبعه تأخر الآخر بالضرورة أو ينعكس ذلك

سلباً عليه. وفيما بدأنا نراه من دراسات حالياً عن الرواية يبين لنا صورة ذلك الترابط بجلاء. لذلك سنعمل على تحديد الرهانات التي على الرواية والنقد العمل على كسبها في أقرب الآجال، وذلك من خلال دعوة الروائيين والنقاد العرب إلى أن يكونوا جميعاً في مستوى تحديات العصر لتجديد الذات والتجربة والأدوات قبل فوات الأوان.

3.6. *رهانات النقد الروائي*: تطور النقد الأدبي العربي كثيراً خلال ما يعرف بالمرحلة البنيوية. وكان حظ النقد الروائي مهماً في هذه الفترة بالقياس إلى النقد الشعري مثلاً. لكن الدراسات التي تطالعنا بها المجلات الثقافية والكتب ونحن في أوائل القرن الحادي والعشرين ماتزال ترتد بنا إلى ما أنجز في بدايات الثمانينات، وكأن الدراسات والأبحاث جمدت عند تاريخ لم تتعده، رغم أن العكس هو الصحيح. لقد اعترى الدراسات نوع من التكرار والاجترار، ولم تبق هناك أي مواكبة جادة لما يتحقق من دراسات وأبحاث، كما أن الاجتهادات فيما ينجز ضئيلة. وصار البعض يرى أن النقد الأدبي انتهى وعلينا أن نتشبث بالنقد الثقافي لأنه يفتح أمامنا مجالات أوسع، وما شاكل هذا من الدعوات.

إن الرهان الأساس بالنسبة للنقد الروائي في رأيي يكمن في تجاوز الاجترار والاطمئنان إلى الجاهز، لأن تطوير ما أنجز في حقل النقد الروائي العربي مطلب حيوي. أما الوقوف على ما قدم في زمان سابق، وتقديمه وكأنه جديد فلا يمكن أن يؤدي إلا إلى الجمود. كما أن الانفتاح على جديد الاجتهادات والتطورات النظرية ضروري لتطوير التجربة النقدية العربية والارتقاء بها إلى المطلوب. فمايزال الدارسون يتحدثون عن التلقي والتناص والسرد وغير ذلك من الأمور بمنظور غير مواكب لما يتحقق باطراد، ولا يمكن للمتتبع إلا أن يتعجب من ذلك. لقد حدث تطور كبير جداً في الدراسات النقدية في الغرب، وانفتحت الدراسات على السيبرنيطيقا ونظريات التواصل والإعلاميات وعلى نظريات اللعب وعلم النفس المعرفي، وعلوم الذهنيات

والوسائط المتفاعلة والذكاء الاصطناعي والأنثروبولوجيا وغيرها، ونحن مانزال نقف عند أطروحات وتصورات تم تجاوزها.

لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة، لكننا مانزال بمنأى عن التفاعل معها أو استيعاب الخلفيات التي تحددها. ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط، والتفاعلية، والفضاء الشبكي، والواقع الافتراضي، والأدب التفاعلي. ونحن مانزال أسيري مفاهيم تتصل بالنص الشفوي أو الكتابي، ولم نرق بعد إلى مستوى التعامل مع النص الإليكتروني.

إن الرهان الأساس بالنسبة للنقد الروائي هو التطور، والمواكبة، والارتقاء إلى العصر، وإلا فإننا عندما سنفتح أعيننا على ما يتجدد، نجد الآخرين قد سبقونا بعقود لا يمكننا قياسها، وبالتالي لا يمكننا تداركها.

4.6. *رهانات الإبداع الروائي*: لقد راكم الروائيون العرب في الصيرورة خبرات وتجارب عديدة، وهم يحققون تفاعلاً بناء مع التراث ومع العصر، وصار لهم رصيد مهم لما يتم استثماره في إبداعاتهم السردية. ويبدو ذلك بجلاء في كون العديد منهم وهو ينخرط في التجريب يراهن على قارئ مفترض، فكان بذلك تضييع القارئ الحقيقي. والرهان الأساس الذي على الروائي العربي تحقيقه هو الانتقال إلى فهم جديد لـ «التفاعل». وأقصد بذلك ممارسة الوعي الحقيقي بـ «التفاعل» في مستوياته كافة.

إن مدخل ذلك في رأيي يتم عن طريق قراءة التجربة الروائية قراءة نقدية من قبل المبدع نفسه. وذلك من خلال أولاً مواكبة التجربة الإبداعية العالمية، وتمثل الإيجابي منها بناء على اتصالها بالعصر وبقضاياه الحية وتطورها على الصعيد الفني، من جهة، ووضع التحولات الجارية في الاعتبار سواء على الصعيد العربي أو الدولي من جهة ثانية. إن الانغلاق على الذات، وعدم التعرف على التجارب المختلفة وعلى ما يطرأ عليها من تبدلات لا يمكنه أن يخصب التجربة الروائية العربية أو يعطيها دماً جديداً للاستثمار

والتجدد. كما أن التفاعل مع الواقع ومع التراث في جوانبهما المختلفة بشكل خلاق ومبدع كفيل بتجاوز المنجز، وفتح أبواب جديدة للمغامرة والتجريب. وأرى أن «العجائب» العربية والخيال العربي - الإسلامي خصب للغاية إذا ما أحسن استثماره وتوظيفه.

وأخيراً أرى أن تجاوز الصورة التقليدية للكاتب يطرح نفسه بإلحاح. إنها صورة الكاتب والناقد الذي مايزال يخشى من عدوى «التكنولوجيا» أو يعتبرها شيئاً زائداً لا قيمة له. فاستثمار الحاسوب وتقنيات الكتابة التي تمنحها «الوسائط المتفاعلة» بات أمراً أساسياً للإبداع والنقد. وبدون اقتحام الكتاب والفنانين والدارسين والنقاد لهذه الوسائط الجديدة، نظرياً وتطبيقياً لا يمكننا إلا أن نتحدث عن انسداد الآفاق، آفاق الإبداع والنظرية المفتوحين على العصر وعلى ما يحبل به من إمكانات وما يزخر به من وسائل.

تفتح المعلوميات وتكنولوجيا التواصل مجالات هامة وخصبة للإبداع والنقد، فهل بدأنا ندخل العصر الإبداعي الجديد؟ أم أن علاقاتنا بالتكنولوجيا ماتزال محفوفة بقصر النظر، وبأوهام أن «العلم» يقتل الإبداع؟ تصوران مختلفان أيهما سلكناه يحدد إبداعنا، وطريقة قراءتنا للذات وتواصلنا مع الآخر. فلنقتحم العصر قبل فوات الأوان.



مفهوم الخطاب

في النظرية النقدية

عبدالرحمن حجازي

أصبح مصطلح «الخطاب» - في الأونة الأخيرة - مصطلحًا شائعًا، إلا أنه تشعب، وصارت له دروب عديدة ومفاهيم مختلفة ولامتناهية؛ حتى بات العثور عليه وتحديده أمرًا صعبًا.

بادئ ذى بدء يتحدد المعنى اللغوي للخطاب في عدة اتجاهات؛ فهو يعنى الإجابة عن شيء ما والنطق به، أو مراجعة الكلام، وقد قيل فى قوله تعالى: «وفصلَ الخطاب» هو أنه الحُكم بالبينة أو اليمين، أو الفصل بين الحقّ والباطل، والتمييز بين الحكم وضده، أو الفقه فى القضاء[1].

من ناحية أخرى فإن أغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لهذا المصطلح مأخوذة من أصل لاتيني، وهو الاسم Discursus المشتق - بدوره - من الفعل Discurrere الذي يعني «الجري هنا وهناك» أو «الجري ذهابًا وإيابًا»، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام، والمحادثة الحرة، والارتجال[2].

يقوم مفهوم الخطاب في اللغة - سواء العربية أو الأجنبية - على التلفُظ أو القول بين طرفين: أحدهما مُخاطِب، وثانيهما مُخاطَب، وقد يتحاوران في شكل حديث حر؛ فيقال حينئذٍ: إنهما يتخاطبان، فيفهم أحدهما الآخر عن طريق البينة وفصل الخطاب.

من هذا المنطلق يُفضى الاستعمال الاصطلاحي إلى معانٍ ودلالات أكثر تحديدًا؛ إذ يتحول الخطاب إلى رسالة أو نص يكتبه كاتب إلى شخص آخر، وقد يُكتَب الخطاب شعرًا، ولكن الأشهر أن يكون نثرًا، كما يعني «العرض، والسرد، والخطبة الطويلة نسبيًا غير الخاضعة إلى خطة جامدة، ثم الموعظة والخطبة المنمقة، والمحاضرة، والمعالجة البحثية، وأخيرًا اللغة من حيث هي

أفعال أدائية لفاعلين، أو ممارسة اجتماعية لذوات تمارس الفعل الاجتماعي وتنفعل به بواسطة اللغة»[3].

ويصبح المنطوق اللغوي أو القول الشعري جزءًا أساسيًا من مفهوم الخطاب؛ فهو الوحدة الأولى للخطاب، وعلاقته به كعلاقة الجزء بالكل، إلا أنه يتميز عن الخطاب في كونه يستطيع أن يستقل بذاته، أي أنه ليس مشروطًا بالخطاب، كما أنه يمكن أن يُقيم علاقات متشابكة مع التحليل الخطابي.

وبذلك فإن المفهوم الاصطلاحي للخطاب يعنى «الميدان العام لمجموع المنطوقات، أو مجموعة متميزة من المنطوقات، أو هو ممارسة لها قواعدها تدلّ دلالةً وصفٍ على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها»[4]، كما أنه عبارة عن «مجموعة من المنطوقات أو الملفوظات التي تُكوِّن بدورها مجموعة من التشكيلات الخطابية المحكومة بقواعد التكوين والتحويل»[5].

يعتمد مصطلح «الخطاب» – إذاً – على اللغة والمنطوق معًا؛ حيث يستلزم وجود أحدهما وجود الآخر، إلا أن هذه العلاقة ليست متساوية تمامًا؛ فالمنطوق ليس شرطًا لوجود اللغة، مادام يمكن استبداله بغيره، ولكن اللغة – في جميع الأحوال – تتكون من منظومة، أو من نسق من المنطوقات الممكنة، تمامًا كما يعرفها دي سوسير باعتبارها «نظامًا من العلاقات»[6]؛ إذ إن الخطاب – في أحد معانيه – «هو اللغة باعتبارها حوارًا بين الكاتب والقارئ، أو بين أفكار الكاتب وأفكار القارئ، أو بين ما يُمثّله الكاتب (اجتماعيًا أو سياسيًا أو ثقافيًا... إلخ) وما يمثله القارئ»[7].

وفي النهاية يمكننا القول إن مصطلح «الخطاب» يشير إلى الطريقة التي تُشكل بها الجُملُ نظامًا متتابعًا تُسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجُملُ في نظام بعينه لتشكل نصًا مفردًا، أو تتآلف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابًا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد، وقد يُوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال

الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تُستخدم لتحقيق أغراض متعينة[8].

لا شك أن «الكلمة» عنصر مهم من عناصر الخطاب الذي يتم استخدامه للإشارة إلى ما نقوم به تجاه اللغة من حيث هي ثوب الأفكار والمبادئ والقيم في المجتمع؛ لذلك يجب أن يُفَصَّل ذلك الثوب بدقة حتى يلائم تلك الأفكار، ومن ثم تصبح اللغة هي اللسان المعبِّر عن المؤسسات الاجتماعية، «وفي محاضرة ألقاها جون أوستن في جامعة هارفارد عام ١٩٥٥م، أكد فيها أن العلاقة التي لا تنفصل بين اللغة والفعل والمعرفة، وفهم الممارسة الخطابية بوصفها ممارسة اجتماعية لا تنفصل فيها اللغة عن الموقف، أو المنطوقات عن الفعل الذي يؤكد نوعًا من المعرفة، وكان ذلك يعني تمهيد الطريق لتأسيس مصطلح الخطاب بوصفه دالاً على نسق من الوحدات اللغوية (أصغرها الجملة) أو شبه اللغوية (كما يحدث في خطاب الإعلان حيث الصورة والنغمة مصاحبة للكلمة) تُشكِّل نظامًا ما متحد الخواص في أشكال الأداء اللغوي. هذا الأداء يؤسس – في تتابعه المنطوق أو المكتوب، وفي علاقته بالعلامات الموازية – عمليات الاتصال وإنتاج المعنى والمجتمع بعامة، ويقوم بتأصيل القيم في الوقت الذي يقوم بتوزيع المعرفة وتأكيد علاقات السلطة أو القوة بين أفراد المجتمع بخاصة»[9].

من هذا المنطلق نحاول تحديد مفهوم «الخطاب» من حيث علاقاته باللغة والمجتمع والأدب من جانب، فضلاً عن تحديد مفهومه عند كل من ميخائيل باختين وميشيل فوكو من جانب آخر.

1 - الخطاب واللغة:

لا يمكننا فصل مفهوم الخطاب عن مفهوم اللغة رغم الفارق الأساسي بينهما؛ فإذا كان الخطاب هو ممارسة قدرة الحديث وكفايته أو الكلام وطريقته، فإن كل منطوق قابل للملاحظة؛ أي كل جملة أو مجموعة من الجمل

الملفوظة، أو نص مكتوب، بالتعارض مع النسق المجرد الذي هو اللغة؛ حيث يتحقق كإنجاز وإنتاج خاص وفردى لمجموعة من العلاقات والوحدات والعمليات المتواضع عليها في الحوار النظمي للكلام بين طرفين من خلال علاقة الاتصال بالمنطوقات.

من ناحية أخرى فإن العلاقات الخطابية ترتبط باللغة - بشكل أو بآخر- من خلال قنوات الاتصال، إلا أنها «ليست علاقات توجد داخل الخطاب، فهي لا تربط مفاهيمه وألفاظه بعضها ببعض، ولا تقيم بين الجُمل والقضايا بناءً استنباطيًا أو بلاغيًا، لكن هذا لا يعني أنها علاقات توجد خارج الخطاب، ترسم حدوده وتفرض عليه أشكالاً معينة، وتلزمه - في بعض الأحوال - أن يتلفظ بأشياء ويعبر عنها، إنها توجد - إذا صح التعبير - عند حدود الخطاب؛ فهي التي تمنحه الموضوعات التي يتحدث عنها، أو على الأصح هي التي تحدد مجموع الروابط التي على الخطاب أن يُنشئها بصورة فعلية، حتى يستطيع الكلام عن هذه الموضوعات أو تلك، وحتى يتمكن من دراستها وتسميتها وتحليلها وتصنيفها وتفسيرها وغير ذلك؛ فالعلاقات الخطابية لا تميز اللغة التي يستخدمها الخطاب ولا تميز الظروف التي ينتشر فيها كخطاب، بل تميز الخطاب ذاته من حيث هو ممارسة»[10].

وهنا ننتقل إلى ثنائية اللغة/ الكلام السُّوسيرية؛ إذ إن موضوع تحليل الخطاب تَمثَّل في دراسة العلاقة بين الذات المتكلمة (الكلام) وعملية إنتاج الجُمل (اللغة المنطوقة)، أو علاقة الخطاب بالمجموعة الاجتماعية؛ «فاللغة هي ظاهرة اجتماعية ونسق من العلاقات يسمح للأفراد بالاتصال فيما بينهم، أما الكلام فهو الاستخدام الحر من طرف فرد للغته، ويبدو الخطاب واقعًا وسيطًا بين اللغة والكلام؛ فهناك شبه تعارض بين الكلام والخطاب، كحرية نسبية، واللغة كشفرة منسجمة ونسق من القواعد العامة والكونية: إن الجملة ما هي إلا كلام كموضع للنشاط وبرمجة للذكاء الإنساني»[11]

وبهذا المعنى تتحدد العلاقة بين الخطاب واللغة في شكل تواصل لغوي

بين طرفين؛ حيث «تسعى اللسانيات إلى جعل الجملة وحدة لسانية صغرى، تساهم - إلى جانب جمل أخرى - في تشكيل الخطاب، وليس هذا سوى شكل من أشكال تمظهر اللغة والعمل على جعلها أداة للتواصل، ولذلك يظل هذا المفهوم - في الحقل اللساني - ضيقًا لا يمتد ليشمل باقي المستويات التي يمكنها الإسهام في إنتاج هذا القول. وهذا ما يؤكد لنا أن الخطاب - من هذه الزاوية - هو خطاب لغة وقول، يرتبط باللغة من حيث هي أداة للتواصل بين طرفين تتم بواسطتها الدورة الكلامية، وهما: المُرسِل والمُرسَل إليه»[12].

من هنا فإننا نستنتج أن الخطاب ليس هو الكلام، إنه واقع وسيط بين اللغة والكلام، إنه المنطوق أو الملفوظ اللغوي، ويصبح الاستعمال اللغوي - من خلال هذا الفهم - محددًا اجتماعيًا؛ أي بوصفه خطابًا.

2 - الخطاب والمجتمع:

اللغة استخدام اجتماعي، ينتج عنها محدد اجتماعي يمكن أن يوصف بأنه «خطاب»؛ حيث إن التمييز بين اللغة والكلام عند دي سوسير هو تمييز بين الأعراف الاجتماعية وبين الاستعمال الفعلي للغة؛ فإذا كانت اللغة ترى أن الأعراف الاجتماعية موحدة ومتجانسة؛ فمن الممكن القول بأنها - على العكس - تتميز بالتنوع والصراع من أجل السلطة، وهذا التجانس أمر يفرضه أولئك الذين يُمسكون بزمام السلطة.

ولعل الظواهر الاجتماعية هي - في الأساس - ظواهر لغوية؛ بمعنى أن النشاط اللغوي الذي يجري في السياق الاجتماعي - شأنه شأن كل نشاط لغوي - ليس مجرد انعكاس للسيرورات والممارسات؛ فالخلاف - مثلاً - على معنى التعابير السياسية هو مظهر مألوف ودائم في الخطاب السياسي، «وتُعتبر مثل هذه الخلافات - في بعض الأحيان - مجرد خطوة تمهيدية للسيرورات أو الممارسات السياسية، كما تُعتبر - في أحيان أخرى - نتيجة لها»[13].

من جانب آخر فإذا كانت اللغة تُعتبر ممارسة اجتماعية، أي سيرورة اجتماعية، فإننا يجب أن نُميِّز بين الخطاب والنص (النص المكتوب أو النص المنطوق)؛ حيث إن النص - فيما أظن - نتاج اجتماعي؛ بمعنى أنه نتاج لسيرورة إنتاج النص، ومن ثم فإن مصطلح الخطاب «يُستخدم للإشارة إلى كامل سيرورة التفاعل الاجتماعي التي لا يُشكل النص سوى جزء منها؛ فسيرورة التفاعل الاجتماعي هذه تشتمل - بالإضافة إلى النص - على سيرورة الإنتاج التي يكون النص نتاجًا لها، وعلى سيرورة التأويل التي يكون النص مرجعها. وهذا ما يجعل تحليل النص جزءًا واحدًا فحسب من تحليل الخطاب الذي يشتمل أيضًا على تحليل السيرورتين الإنتاجية والتأويلية؛ فمن منظور تحليل الخطاب يمكن أن نعتبر السمات الشكلية للنص آثارًا لسيرورة الإنتاج من جهة، ومشعرات في سيرورة التأويل من جهة أخرى، ولسيرورتي الإنتاج والتأويل خاصية بارزة تتمثل في انطوائهما على تفاعل بين خصائص النصوص ودائرة واسعة مما أدعوه «موارد أعضاء المجتمع» القائمة في رؤوسهم، والتي يعتمدون عليها في إنتاج النصوص أو تأويلها، ومن بين هذه الموارد معرفتهم باللغة، وتمثيلاتهم للعالم الطبيعي والعالم الاجتماعي اللذين يعيشون فيهما، وكذلك قيمهم واعتقاداتهم وافتراضاتهم وهلمجرا...»[14].

من الملاحظ أن اللغة تنطوي على رؤية محددة بوصفها ممارسة اجتماعية تتعلق بالخطاب الجماعي؛ فهي تتولد اجتماعيًا، وتتوقف طبيعتها عند العلاقات والصراعات التي تُولّدها.

وبذلك فإن الخطاب يشتمل على شروط اجتماعية يمكن أن ندعوها شروط الإنتاج الاجتماعية وشروط التأويل الاجتماعية، وعلاوة على ذلك فإن «هذه الشروط الاجتماعية ترتبط بثلاثة مستويات متباينة من التنظيم الاجتماعي هي: مستوى الموقع الاجتماعي، أو المحيط الاجتماعي المباشر الذي يجري فيه الخطاب، ومستوى المؤسسة الاجتماعية التي تُشكّل منبتًا واسعًا للخطاب، ومستوى المجتمع ككل»[15].

وفي النهاية فإن الناقد البصير هو مَنْ ينظر إلى اللغة بوصفها خطابًا أو ممارسة اجتماعية؛ فهو لا يلزم نفسه بتحليل النصوص فحسب، ولا بتحليل سيرورتي الإنتاج والتأويل فقط، بل يقوم بتحليل العلاقة بين النصوص وسيرورتها وشروطها الاجتماعية، سواء كانت شروط سياق الموقع الاجتماعي المباشرة أو شروط البنى المؤسساتية والاجتماعية الأبعد؛ أي يقوم بتحليل العلاقة بين النصوص والتفاعلات والسياقات.

3 - الخطاب والأدب:

يرتبط الخطاب - بشكل أو بآخر - بالأدب الذي يُعَدُّ - في الأساس- مظهرًا حيويًا من مظاهر اللغة؛ فهو الذي يسمح بظهور كينونتها ووظيفتها؛ بحيث يغدو النص الأدبي نسيجًا لغويًا، يُفجِّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها عن عالمها المتخيل إلى حيز الوجود الفعلي، ويصبح الأسلوب اللغوي هو الاستخدام المعبر عن طاقات المبدع وعاطفته؛ حيث «إن الإنسان - في جوهره - كائن حي عاطفي قبل كل شيء؛ فاللغة الكاشفة عن جوهره هي لغة التخاطب بتعبيراتها المألوفة، ومن المفيد أن نُذكِّر بأن تقديراتنا الأسلوبية تندرج ضمن إطار اللغة العفوية المتكلمة فعلاً لا ضمن الأشكال الموجهة مهما كانت هذه القوالب ناتجة عن تحريرٍ واعٍ أو عن تصرف مصطنع على لغة الخطاب»[16].

من ناحية أخرى فإذا كان الأسلوب هو اختيار الكاتب الذي يخرج بالقول عن حياده وينقله من درجته الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه؛ فإن «الوظيفة الأسلوبية هي وحدها الموجهة للرسالة الأدبية، في حين تلتقي الوظائف الأخرى في كونها موجهة إلى شيء خارج عن الرسالة، وهي تنتظم الخطاب حول الكاتب والقارئ والمحتوى، ولهذا يتعين القول بأن الأداء الإبلاغي تستقيم بنيته بالوظائف الخمس في حين تقوم الوظيفة الأسلوبية بتعديل كثافته»[17].

من هذا المنطلق يُلقى بنا الخطاب الأدبي – من الوهلة الأولى- في حقل السؤال المعرفي، ويدفعنا إلى البحث في الظاهرة الأدبية التي تؤسس ادبية الأدب، وتجعله خطابًا متميزًا عن القول المألوف؛ إذ إن النص حقل لساني ومنهجي، خطاب يتعالق مع خطاب، نص يحيل إلى نص، ممارسة لا تقف عند حدٍّ فى تشكُّلها، عمل وإنتاج، بل يمكن القول إن النص الأدبي هو فعل لغوي يؤسس اختلافه مع الأثر في تعدده، وفي انفتاحه على سائر الأجناس الأدبية.

من هنا يمتد الخلق الفني فى عملية الإبداع الإنشائي فيشمل إحياء الكلمة أو القول أو الخطاب حتى نصل إلى النص، وفي هذه اللحظة يمكن أن نعتبر «الخطاب الأدبي خلق لغة من لغة»؛ أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة فيبعث فيها لغة أخرى وليدة هي لغة الأثر الفني، ويعتبر هذا التعريف فكًا لإشكالية الوجود والعدم؛ فالحدث الأدبي «خلق»، ولكن الخلق متعذر؛ إذ لا شيء يخلق ولا شيء يفنى، وكل موجود متحول؛ فالخطاب الأدبي تحويل لموجود[18].

يتأكد لدينا – إذن – أن هناك علاقةً وثيقةً بين الأدب – باعتباره ممارسةً لغويةً وجماليةً – والممارسات الخطابية المختلفة؛ حيث يمكننا استخدام الأسلوبية – بما أنها محدد لساني – فى وصف النص الأدبي حسب طرائق مستقاة من علم اللغة، ويصبح النص الأدبي – حينذاك – خطابًا تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، ومن ثم يتحول النص الأدبي إلى خطاب تركّب في ذاته ولذاته، وبذلك تصبح علاقة الأدب بمفهوم الخطاب قوية جلية، وذلك باعتباره ممارسة خطابية لها خصوصياتها، كما تتضح – في هذا الاتجاه أيضًا – علاقة الأدب بباقى الممارسات الخطابية الأخرى، سواء تعلق الأمر بالجانب السياسي أو الأخلاقي أو الأيديولوجي أو غيرها؛ حيث أغفلت معظم الدراسات النقدية والمناهج المعاصرة هذا الجانب المهم، واقتصر فقط على اعتبار الأدب مجموعة من القيم اللغوية الجمالية الخالصة، وإنما

أصبح النص الأدبي - في الرؤية النقدية المعاصرة - نسيجًا من الممارسات المعرفية التي تستند إلى مجموعة من المرتكزات التاريخية؛ فهو نسيج مركب ومعقد.

3 - مفهوم الخطاب عند ميخائيل باختين:

من الممكن لنا أن نضع نُصب أعيننا أن مفهوم الخطاب قد يتحدد بأنه ممارسة فعلية لها أشكالها الخصوصية من الترابط والتتابع؛ إذ إنه «ليس موقعًا تقتحمه الذاتية الخالصة، بل هو فضاء لمواقع وأنشطة للذوات. إنه الخطاب - الموقع بوصفه ساحة للفعل والصراع والرغبة. إنه فضاء للانتشار والتواتر والتوزع؛ مما يجعله مسرحًا للاستثمار وإستراتيجية تحدد المنطوق والمكتوب والمرئي لا بحثًا عن معنى خفي يُظهره التعليق والتأويل، ولا عن قيمة مسكوت عنها نفكك آليات كبتها فنسحبها للنور، وعن صمت يلفه ويحيط به. إنه سلسلة منتظمة متميزة من الحوادث»[19].

إن دراسة هذه الجوانب أو المشكلات تدفعنا دفعًا إلى ممارسة فعل أركيولوجي (حفري) فيها، وإلى البحث في بعض القضايا المتعلقة بهذا الخطاب أو ذاك، تلك التي لا تتم إلا من خلال البحث عن المنظومة المرجعية والمعرفية اللتين تحتويان جماع تلك الآليات، وهو ما يُطلق عليه مفهوم «الخطاب».

يرى باختين أن «الخطاب» يعني اللغة المجسَّدة ذات الشُّمول والاكتمال، كما أنه يرتبط - بشكل أو بآخر - بالكلمة المنطوقة التي تقوم على أساس العلاقات الحوارية سواء داخل أو خارج اللغة من خلال زاوية حوارية، ومن ثم تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة، ولكن - في الوقت نفسه - لا يجوز أن تُفصل عن مجال الكلمة؛ أي عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة؛ فاللغة تحيا فقط في الاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها ... إن هذه العلاقات الحوارية قائمة في مجال الكلمة، وذلك لأن

الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة، ولهذا السبب تعيَّن دراسة هذه العلاقات بواسطة (ما بعد علم اللغة) الذي يتجاوز حدود علم اللغة، والذى له مسائله ومادته المستقلة»[20]، كما أنه يصر إصرارًا على أن الخطاب «يعني اللغة المجسَّدة الحية ذات الشمول والاكتمال، وينكر أنها اللغة باعتبارها موضوع دراسة علماء اللغة، والتي يعرفونها من خلال عملية تجريد ضرورية ومشروعة عن شتى جوانب الحياة العملية للكلمة»[21].

من ناحية أخرى يطرح باختين اللغة والخطاب معًا في قلب العلاقات الاجتماعية بوصفها علاقات تَخَاطُب وكلام؛ حيث يوجد تماثُل وتفاعل بين المجتمع في آن والممارسة الخطابية في آن آخر، ومن ثم يرتبط الخطاب ارتباطًا وثيقًا بالمعيش الاجتماعي، ويصبح «من الواضح تمامًا أن القول في الحياة ليس مكتفيًا بذاته؛ فهو يخرج من موقف معيش ذي طبيعة خارج - لفظية Extra-verbale، ويحتفظ بعلاقات محدودة به. وأكثر من ذلك؛ فإن القول يكتمل لحظيًا بالعنصر المعيش نفسه، ولا يمكن أن يُفصل عنه دون أن يفقد معناه»[22].

وبذلك يتحدد مفهوم الخطاب - في هذا السياق عند باختين - من خلال الحوارية التي تتواصل مع تعدد الأصوات (البوليفونية)، وهو تعدد يُظهر الخطابات وجداليتها عبر صوت الذات المتمركزة حول ذاتها والمتكلمة عبر لغتها، والتي تتقاطع معها أصوات أخرى لتعكس عالمًا متعددًا بدوره من داخل النص الأدبي في اتجاه خارج نصيته، ومن ثم يتجاوز الرؤية الأيديولوجية الواحدة إلى أيديولوجية منتجة للخطاب المتعدد داخل المجتمع، وبذلك «تُكوِّن أنظمة الخطاب - في الواقع - نظامًا اجتماعيًا يُنظر إليه - على وجه التحديد - من منظور الخطاب؛ أي من حيث أنماط الممارسة التي قُسِّم إليها الحيز الاجتماعي بنيويًا، والتي تصادف أن تُكوِّن أنماطًا من الخطاب»[23].

بالإضافة إلى ذلك يستخدم باختين مفهوم «الخطاب» للإشارة إلى الفعل الخطابي، أو إلى الكلام أو الكتابة الفعليين، وإلى حالات محددة (قول

ما، ممارسة ما، عُرف ما، سياسة ما، فكر ما... إلخ) من أشكال الخطاب المتنوعة، ومن ثم فإن الخطاب والممارسة الاجتماعية - شئنا أم أبينا - ليسا مقيدين بأنماط الخطاب والممارسة المتنوعة، بل مرتبطين بالشبكات الخطابية المتبادلة، والتي يمكن أن ندعوها بـ «الأنظمة»؛ أي أنظمة الخطاب الاجتماعية.

هكذا يصبح الخطاب - عند باختين، بصورة أو بأخرى - «سيناريو حدث محدد، وينبغي أن يعمل الفهم الحي للمعنى التام للخطاب على إعادة إنتاج هذا الحدث المؤلف من علاقات متبادلة بين المتكلمين، ينبغي أن يلعب الدور ثانيةً، ومن يقم بالفهم يضطلع هنا بدور المستمع»[24].

ومن خلال هذه الرؤية فإن دراسة الخطاب - لدى باختين - تعني دراسة عمليات التلفُّظ اللغوي في سياقات آدائها الاجتماعي، وذلك على أساس أن السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أي فعل لغوي، وأن معنى كل تلفُّظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتًا اجتماعية تنعكس على غيرها، كما يتضمن أفق الاستقبال الذي يعني القيم السابقة للمستمع والتجسُّد التاريخي للغة بوصفها فضاء أيديولوجيًا تؤسسه، وتتفاعل فيه، متقاربة أو متصارعة، كل الخطابات الموجودة، بوصفها ظواهر اجتماعية، وبوصفها علاقات (علامات) قوة في الوقت نفسه، ويترتب على ذلك أن الخطابات تقوم بتنظيمها بعينها لإنتاج المعرفة وتوزيع القوة، وتعمل بوصفها أنساقًا نموذجية لتحديد المعاني وتوصيلها، خلال تشكلاتها المختلفة التي لا تكف عن التلاقي والتصادم والتنافس، مؤسسة بذلك العملية الحوارية الكبرى للمجتمع كله؛ فكل خطاب بمثابة فضاء (أو عملية) تتأسس فيها العلاقات بين الأفراد (العلاقة بين الذاتية)، ويتم إنتاج موضوعات المعرفة، وتتولد مواضعات القيم، وذلك على نحو يميز كل خطاب عن غيره، ويواجه به كل خطاب غيره، في علاقات المعرفة التي هي علاقات القوة في المجتمع[25].

ومن جانب آخر فإن باختين يرى أن الشكل والمضمون - في دراسة

العمل الفني - شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية: هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريدًا[26].

وطبقًا لوجهة النظر هذه فإن الخطاب الشعري يتكون عن طريق الاتجاه الحواري الذى يعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية، «ذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكتشف دائمًا موضوع توجهه، وكأنما قد تم من قبل تخصيصه، ومناهضته، وتقييمه، وكأنه - إذا جاز القول - مؤثر بضبابة خفيفة تعتمه أو، على العكس، يجد أن موضوعه مُضاء بأقوال غريبة عن مجال حديثه. إنه (الخطاب) أسير، مخترق بالأفكار العامة، والرؤيات، والتقديرات، والتحديدات، الصادرة عن الآخرين، موجهًا نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوّنة من الكلمات الأجنبية، المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة منصهرًا مع البعض، ومنفصلاً عن البعض الآخر، ومتقاطعًا مع فئة ثالثة من تلك العناصر، كل ذلك يمكن أن يفيد كثيرًا في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي»[27].

وفي النهاية يكتشف باختين أن عالَم الشعر - مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكتشفها الشاعر داخله - هو دائمًا عالم مُضاء بخطاب وحيد ومُستعض على الدحض؛ فالتناقضات والصراعات، والشكوى، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات، وبكلمة واحدة، تظل داخل مادة البناء الشعري، لكنها لا تنتقل إلى اللغة؛ ففي الشعر يجب أن تكون لغةُ الشكِّ لغةً أكيدة.

5 - مفهوم الخطاب عند ميشيل فوكو:

يتحدد مفهوم الخطاب عند فوكو بشكل واضح؛ حيث حاول - بكل

ما أوتي من علم - أن يحفر لهذا المفهوم سياقًا دلاليًا واصطلاحيًا مُميَّزًا عبر التنظير والتطبيق؛ لذا فإنه يُقدِّم عدة تعريفات لهذا المصطلح؛ فهو يعني عنده: «مجموعة من الأدلة من حيث هي عبارات.. والتي تنتسب إلى نفس نظام التكوُّن»[28]، أو «هو مجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية؛ فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لانهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ مع تفسيره إذا اقتضى الحال، بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها»[29].

يرى فوكو - إذاً - أن الخطاب يعنى الميدان العام لمجموع المنطوقات أو مجموعة متميزة من العبارات بوصفها تنتمي إلى تشكيلة خطابية محددة، كما أنه يُشكِّل «شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه»[30].

من هنا نلاحظ أن مفهوم الخطاب - لدى فوكو - عبارة عن مجموعة من المنطوقات التي يستند إليها هذا المفهوم؛ بحيث إنها تشير إلى مجموعة من العناصر والمشكلات التي تتطلب التحليل؛ فهي «مساحات لغوية تحكمها قواعد»، والتي تخضع إلى «الاحتمالات الإستراتيجية»، على حد قول فوكو نفسه، ولكن الإشكالية لاتزال قائمة، وهي كيف نضع حدودًا لخطاب معين؟

إذا كان «المنطق» و«التشكيلة الخطابية» - في رأي فوكو - يخضعان لمنهج واحد في التحليل هو «المنهج الأركيولوجي» فإن القواعد والقوانين الناظمة للتشكيلة الخطابية تطبق أيضًا على المنطوق، حتى نصل إلى مفهوم «الممارسة الخطابية» الذي يرتبط بوظيفة المنطوق داخل التشكيلة الخطابية، ويحدد علاقاته التاريخية والاجتماعية أو قواعده الموضوعية؛ إذ إن «التشكيلة الخطابية هي المنظومة العبارية العامة التي تحكم مجموع الإنجازات اللفظية، وهي منظومة لا تحكمه مع ذلك وحدها، مادام يخضع كذلك - حسب أبعاده

الأخرى - لمنظومات منطقية ولسانية وسيكولوجية، كما أن تحليل تشكيلة خطابية ما يعني دراسة مجموع الإنجازات اللفظية فى مستوى العبارات، ودراسة شكل الوضعية الذي يميزها يعني - بإيجاز - تحديد نمط وضعية خطاب ما»[31].

بالإضافة إلى ذلك فإن فوكو - فى كتابه «الكلمات والأشياء» - يقوم بتطبيق منهجه في تحليل الخطابات، وخاصة خطاب البيولوجيا والاقتصاد والسياسة واللغة، كما يطرح الإشكالية النظرية لمنهجيته القائمة على التساؤل عن كيفية تحليل الخطاب[32].

من ناحية أخرى فإذا كانت الممارسة الخطابية عبارة عن مجموعة من القواعد والإجراءات التي تحكم الكتابة والفكر في مجال بعينه؛ فإن فوكو «لا يتناول الإستراتيجيات التى يستخدمها المؤلفون لإضفاء معنى على التاريخ بوصفها مجرد لعبة نصية، بل يتناولها بوصفها خطابات تنتج داخل عالم فعلى من صراع القوة؛ فالقوة يتم الوصول إليها بواسطة الخطاب، سواء في السياسة أو الفن أو العلم، والخطاب هو عنف نمارسه على الأشياء، أما دعاوى الموضوعية التي تقال لحساب خطابات معينة؛ فهى دعاو زائفة دائمًا؛ إذ ليس هناك خطابات صادقة بالمعنى المطلق، بل إن كل ما هنالك خطابات قوية بدرجة أو بأخرى[33].

أما تحليل أحداث الحقل الخطابى لدى فوكو فيسعى إلى إدراك المنطوقات الخطابية في أضيق حدود لها بوصفها أحداثًا فردية، كما يُعنى بتحديد الظروف أو السياق الذي تتواجد فيه، وإبراز العلاقات التي يمكن أن تربط بينها ومنطوقات أخرى، وتوضيح نوعية هذه العلاقات ودرجات الارتباط القائم أو المتصور بينها.

ولا شك أن الغرض من هذا التحليل هو «إبراز خصوصية كل منطوق من المنطوقات لحظة انبثاقه فى حقله الخطابي، وتبيان مدى القطع الذي يُحدثه في النسيج العام لهذا الحقل، وذلك إلى الدرجة التي لا يستطيع فيها

أي منطوق آخر أو أى أثر أيديولوجى معاكس أن يطمس دوره الفعال والمؤثر أو معناه ودلالته في طيات اللغة الكثيفة»[34].

من هنا - وبناءً على هذه الأسس السابقة - تتضح لنا التحليلات الأركيولوجية لفوكو، التي لا تتساءل عن التسلسل التاريخى ولا عن معاني النصوص، بل تتساءل عن شروط ظهور الخطابات في التاريخ؛ مما يؤدي إلى تحليل الخطاب في بُعده الخارجي بـ:

1 - وصف الخطاب في هيئته الخاصة.

2 - البحث في الخطاب عن شروط وجوده وليس عن قواعد بنائه كما يفعل البنيويون.

3 - إرجاع الخطاب إلى الممارسات الخطابية وغير الخطابية، أو إلى الميدان العلمي الخاص به، وليس إلى الفكر أو الروح أو الذات المبدعة.

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن منهج تحليل الخطاب عند فوكو، لا يحلل نظام اللغة أو المضامين أو الدلالات، كما لا يهتم بصدق الخطابات أو معقوليتها، وإنما ينصبُّ التحليل على المنطوقات كأحداث، وعلى قوانين وجودها، وعلى ما يجعلها ممكنة أو غير ممكنة[35].

وبذلك فإن الخطاب المعرفي - عند فوكو - هو مجموعة من النصوص والتفسيرات والبحوث، أي الأرشيف الذى يُشكِّل حقلاً معرفيًا ما، ومن ثم فإن تحليل الخطاب - أى خطاب في رأيه - ليس لُعبةً أو نسقًا مُغلقًا من الدَّلالات المسبَّقة، وإنما هو نظام واقعي يتحكم فى إنتاج الخطاب واستهلاكه؛ لذا فهو يحتاج إلى حفريات متعددة للوصول إلى دلالته العميقة والمتعددة، وذلك لأنه متعرج ومتقاطع، ويصبح التداخل الخطابى المتعدد ممثلاً لإعادة تشكُّل مستمرة تدفع فيها المعرفة الخاصة بتشكيلة خطابية - وفق مواقف أيديولوجية تُمثلها هذه التشكيلة الخطابية في ظرف معين - إلى إدماج عناصر جاهزة مُسبقًا أُنتجت خارج المعرفة المذكورة ذاتها، وإلى إعادة تعريفها

أو قلبها، ولكنها تُدفَع فيها أيضًا إلى احتمال السبب فى محوها ونسيانها أو ربما حتى نفيها.

من ناحية أخرى فإن تاريخ الأفكار - بشكل عام - فرع معرفي يتناول البدايات والنهايات لهذا الفكر أو ذاك، ويهتم بوصف ألوان الاتصال المبهمة وألوان العودة، وبإعادة إنشاء التطورات الخطية المتعاقبة للتاريخ. وفي الآثار الأدبية كيف تُهاجر المشاكل والمفاهيم والأفكار المحورية من الحقل الفلسفي الذي تشكلت فيه إلى خطابات علمية أو سياسية، يربط الآثار بالمؤسسات والعادات وأنواع السلوك الاجتماعية والتقنيات والحاجيات والممارسة الصامتة، يعمل على بعث ماضي أشكال الخطاب الأكثر تطورًا وإحيائها ثانية في صورتها الأصلية المحسوسة داخل ذات النمو والتطور اللذين شهدا ميلادها، عندئذ يغدو تاريخ الأفكار فرعًا معرفيًا تتداخل فيه المناهج والطرق، كما يغدو وصفًا للدوائر المتراكزة التي تحيط بالآثار وتشدد عليها وتربط بينها وتدرجها في كل ما ليست هي[36].

بالإضافة إلى ذلك فإن مصطلح «أركيولوجيا» يرتبط - بشكل أو بآخر - بالآثار ومعرفتها، إلا أنه يُعَدُّ عملاً من أعمال التنقيب والحفر في العقل، عقل الإنسان وممارسته ومعارفه؛ فهو يشير - ارتباطًا بميشيل فوكو وكتاباته - إلى محاولات إعادة النظر في وضع المعرفة وحفرياتها وتحديد آرائها القطعية ومنهجياتها الجاهزة، كما أنه يشير إلى نمط معرفي جديد لتحليل الخطاب - سواء كان صيغة أدبية أو قضية علمية أو مشكلة سياسية أو هذيانًا ذهانيًا - من خلال السياق المعرفى والاجتماعي والحضاري الذي يظهر فيه، ليس بقصد اكتشاف رمزية اللغة ومجازية المعنى فيه فحسب، ولكن بهدف تمييزه عن مثيله الذي لا يتزامن معه، ثم إيجاد علاقته الخاصة مع الممارسات غير الخطابية التي تتعالق معه وتتحاور عبره، بغية معرفة مجموعة الشروط التي أتاحت له هذا التواجد، ومن ثم منعت خطابًا آخر مكانه.

هكذا يمثل المشروع الفوكوى - في الأساس - بحثًا فى الكتابة التاريخية، وكذلك كتابة جديدة لتاريخ تشكل المعارف والخطابات سواء في مجال علم النفس أو الاجتماع أو السياسة أو الأدب... إلخ.

الهوامش

1) انظر: ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ت 711هـ): لسان العرب، تحقيق: أمين محمد عبدالوهاب، ومحمد الصاوى العبيدى، دار إحياء التراث العربى، بيروت، ط 2، 1417هـ = 1997م، ج 4، ص 135، والفيروزآبادى (مجد الدين محمد بن يعقوب، ت 817هـ): القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1397هـ = 1977م، جـ 1، ص 63.

2) جابر عصفور: آفاق العصر، مهرجان القراءة للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص 64.

3) جابر عصفور: آفاق العصر، ص 64.

4) ميشيل فوكو: نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتى وعبدالسلام بنعبد العالى، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985م، ص 51، 52.

5) الزواوى بغورة: مفهوم الخطاب فى فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م، ص 94.

6) فرديناند دى سوسير: دروس فى الألسنية العامة، ترجمة: صالح القرمادى وآخرون، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1985م، ص 41.

7) محمد عنانى: من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995م، ص 36.

8) انظر: إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 1، 1993م، ص 379.

9) جابر عصفور: آفاق المعرفة، ص 67.

10) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، ط 2، 1987م، ص 44، 45.

11) عمار بلحسن: الخطاب - المرجعيات السيميائية والسوسيولوجية: الدراسات العربية والخطاب، مجلة كتابات معاصرة، الشركة العربية للتوزيع، بيروت، مج 3، ع11، آب- أيلول 1911م، ص 7.

12) خالد سليكى: التراث والخطاب، مجلة جذور، النادى الأدبى الثقافى بجدة، الرياض، ج 8، مج 4، محرم 1423هـ = مارس 2002م، ص 424.

13) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ترجمة: رشاد عبدالقادر، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، عدد 64، صيف 2000م، ص 158.

14) نورمان فيركلو: المرجع السابق، ص 159.

15) نفسه، ص 159.

16) عبدالسلام المسدى: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983م، ص 44.

17) عبدالسلام المسدى: المرجع السابق، ص 49.

18) عبدالسلام المسدى: المرجع السابق، ص 57.

19) عبدالعزيز العيادى: ميشال فوكو: المعرفة والسلطة، المؤسسة الجامعية للنشر، بيروت، ط 1، 1414هـ = 1994م، ص 20.

20) ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكى، ترجمة: جميل نصيف التكريتى، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1986م، ص 267.

21) محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة؛ دراسة ومعجم إنجليزى - عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، القاهرة، ط 1، 1996م، ص 21، 22.

22) ميخائيل باختين: القول فى الحياة والقول فى الشعر (مساهمة فى علم شعر اجتماعى)، ضمن كتاب «مداخل الشعر»، ترجمة: أمينة رشيد وسيد البحراوى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 13، مايو 1996، ص 29.

23) نورمان فيركلو: الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية، ص 163.

24) تزفيتان تودوروف: باختين؛ المبدأ الحوارى، ترجمة: فخرى صالح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 14، يونيو 1996م، ص 116، 117.

25) جابر عصفور: آفاق العصر، ص 68.

26) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987م، ص 35.

27) ميخائيل باختين: المرجع السابق، ص 52.

28) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص 100.

29) ميشيل فوكو: المرجع السابق، ص 108.

30) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 2000م، ص 89. وانظر أيضًا: الزواوي بغورة: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، ص 94، 95.

31) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص 107.

32) ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1990م، ص 215 وما بعدها.

33) انظر: رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، آفاق الترجمة، عدد 10، مارس 1996م، ص 189.

34) محمد على الكردي: الخطاب والسلطة عند ميشيل فوكو، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ربيع 1992، عدد «الأدب والحرية» جـ 1، ص 42.

35) انظر: الزواوي بغورة: منهج في تحليل الخطاب، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد 4، 5، أبريل - مايو 2000م، ص 109.

36) انظر: ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، ص 127.



من أزمة الحداثة

إلى فوضى ما بعد الحداثة

رضوان جودت زيادة

إذا كانت الحداثة تدخل ضمن المفاهيم المستعصية على التعريف والتحديد، الرافضة لكل نمذجة والمصنفة بعدم القابلية والقدرة على قبض مفهوم ناجز وجاهز لها، فإن ما بعد الحداثة وعطفاً على ذلك، ليس أقل من وصفها بأنها هيولي أو أميبيا ليس باستطاعة أحد أن يمسك بتعريف لها، وبتعبير ديفيد هارفي «لطالما استغلق علينا معنى الحداثة والتبس، لذلك فإن رد الفعل المعروف باسم بعد الحداثة يظل هو الآخر مستغلقاً وبكيفية مضاعفة»[1].

إن كل المحاولات والاجتهادات إنما تنصب في مقاربتها أو العمل على وضع حيودات (وليس تحديدات) لها.

في محاولة مدرسية لرصد ظهور المصطلح يجهد الباحث الأمريكي - المصري الأصل - إيهاب حسن، والمنظر لما بعد الحداثة منذ السبعينات، لمعرفة أصل المصطلح وذلك في مقالة شهيرة له «نحو مفهوم لـ ما بعد الحداثة» فيرى أن الإسباني فيدريكو دي أونيس يعتبر أول من استخدم هذا المصطلح وذلك في كتابه «أنطولوجيا الشعر الإسباني والإسباني - الأمريكي» الصادر عام 1934، وبأن دولي فيتس التقطه من جديد في كتابه «أنطولوجيا الشعر الأمريكي - اللاتيني المعاصر» الصادر عام 1942[2]، وكان كلاهما يشيران إلى رد فعل ثانوي علي الحداثة وقائم في داخلها. إلا أن شارلز جينكز والذي سبق حسن في اختياره عنوان كتاب دي أونيس كأصل محتمل للمصطلح[3]. راجع هذا التاريخ فيما بعد، وأعلن أن المصطلح موجود منذ عام 1926، ثم راجع نفسه مرة ثانية وأعلن في رسالة شهيرة إلى «ملحق التايمز الأدبي» أن أول من استخدم المصطلح هو الفنان البريطاني جون واتكنس شابمان في سبعينات القرن الماضي[4]، بعد ذلك نعثر على المصطلح

لدى أرنولد تويني في كتابه «دراسة في التاريخ» الذي ظهر عام 1947، وكان يقصد به تعيين حلقة تاريخية جديدة في الحضارة الغربية، تبدأ من عام 1875.

وفي عام 1959 كتب أرفنغ هاو (Howe) «مجتمع الجماهير وفن القصة بعد الحديث» (Mass society and postmodernism fiction)، ثم كتب هاري ليفين (levin) في عام 1960 «ماذا كانت الحداثة؟» (What was modernism?) وكلاهما تحدث عن ما بعد الحداثة بطريقة رثائية بوصفها سقوطاً من علياء الحركة الحداثية الكبرى على حد تعبير إيهاب حسن.

غير أن السؤال المطروح، هل ترتبط «ظاهرة» ما بعد الحداثة ببداية ظهور المصطلح؟ أم أن المصطلح اكتسى مدلولاً مغايراً ومختلفاً عن المدلول الذي ارتبط به منذ بدايات نشأته؟

وإذا كان مصطلح ما بعد الحداثة قد ظهر في سبعينات القرن الماضي، فإلى متى يعود ظهور مصطلح الحداثة نفسه، الذي يقتضي ظهوره حتماً قبل مصطلح «ما بعده»؟

لاسيما إذا علمنا أن بعضهم يذكر أن مصطلح (الحداثة) كان أول استخدام له في اللغة الإنجليزية قد ورد في كتاب «مخطط أو مسح لشعر الحداثة» (Asurvey of uodernistpoetry) لمؤلفه جريفز ورايدنج (Graves and Riding) وكان قد نشر عام 1927[5] وجاء لفظ الحداثة ليشير إلى نظرة موضوعية محايدة إلى الفن كتعبير أو كأسلوب في استخدام اللغة ودرجة من الغموض تفوق توقعات القارئ العادي ومشاعره.

وإذا أحببنا استكمال صورة استحالة تحديد مضبوط لظهور مصطلح الحداثة، فنذكر أن بعض النقاد أعطى الأولوية لسنوات ما قبل الحرب (ومنهم سيندر وجراهام هوف)، في حين أولى آخرون اهتمامهم لسنوات ما بعد الحرب، بينما فضل البعض الآخر (هاري ليفن) جوليان سيمونز) التركيز على عام واحد وهو 1922م باعتباره العام الذهبي للحداثة[6].

وإذا كان مصطلح الحداثة نشأ كما رأينا ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استثمر ووظّف في حقول معرفية أخرى كالاجتماع والسياسة والتحليل النفسي والتقنية والألسنية والاقتصاد واللاهوت ليشير إلى فترة زمنية تاريخية مر بها الغرب، فإن مصطلح ما بعد الحداثة وكما ظهر في خطاب السبعينات والثمانينات من هذا القرن، كان فلاسفة العمارة أسبق في استخدامه، وإن ورد لفظاً لدى نقاد الأدب من قبلهم، وبتعبير فريدريك جيمسون أحد أهم نقاد ما بعد الحداثة «ليس هناك حقل من الحقول أحس فيه الناس بـ «موت الحداثة» أو أعلنوا بصورة حادة عن ذلك، مثلما أحسوا في فن العمارة، وليس هناك حقل آخر أوضحت فيه الحدود النظرية والعملية للنقاش على هيئة برنامج مثلما جرى في هذا الحقل»[7]، هذا التشخيص يؤكده أيضاً جون فرانسوا ليوتار، الذي يعتبر أن مجال العمارة هو المجال الذي طرح فيه سؤال ما بعد الحداثة بأشد الطرق حدة، ومن أهم أنصار هذا الاتجاه كان كوكور بوزييه وفرانك لويد رايت الذي تبنوا الثورية كدعوة للتجديد في الشكل والقيام بتحولات في الفراغ المعماري تهدف إلى تغيير الحياة الاجتماعية ككل، وتكون بديلاً عن الثورة السياسية[8]، ومن بين الأعمال الأولى التي يمكن الاقتباس منها ما كتبه أيضاً روبرت فينتوري في «التعلم في لاس فيغاس» (1971م)، وسلسلة النقاشات التي أثارها كريستوفر جينكس، والعرض الذي قدمه بيير باولو بورتوغيزي في «ما بعد فن المعمار الحديث».

لقد كتب جين جاكويز كتاباً بعنوان «موت المدن الأمريكية الكبرى وحياتها» نشر عام 1961، وتنبأ فيه بنزعة حضرية جديدة، ترى أن الساحات الحضرية التي أنشأتها الحداثة كانت نظيفة ومنظمة من الناحية المادية، أما اجتماعياً وروحانياً، فهي إلى الموت أقرب، وأن الضجيج والصخب وزحام القرن التاسع عشر هو وحده الذي أبقى على الحياة الحضرية المعاصرة، وليعلق مارشال بيرمان في كتابه الذائع الصيت (كل ما هو صلب يتحول إلى أثير) (All that is solid melts into air) «كل هذا يوحي بأن الحداثة تحتوي

على تناقضاتها الداخلية الخاصة بها، وبأن أنماط الفكر الذي ينتمي إلى الحداثة قد تتحول إلى سلفية جامدة ويصيبها التقادم، وبأن أنماطاً من الحداثة قد تحتجب لأجيال طويلة دون أن تخلفها أنماط بديلة، وبأن أعمق جراح التحديث الاجتماعية والنفسية قد تلتئم دون أن تشفى شفاء حقيقياً.
إن الرغبة المعاصرة لقيام مدينة لها متاعبها ولكن تتميز بالحيوية والحياة تعد رغبة لنكأ الجراح القديمة الجديدة من جديد، إنها رغبة في الحياة الحرة الطليقة واستمداد الحيوية من صراعاتنا الداخلية مهما كانت النتيجة، وإذا كنا تعلمنا في نمط واحد من الحداثة كيف نبني الهالات حول المساحات وحول رؤوسنا، فقد نتعلم من نمط آخر منها (لعله أقدم زمناً) كيف نفقد هالاتنا ونجدد أنفسنا من جديد»[9] ولن تنتهي السلسلة حتماً بكتاب الصحافي توم وولف والذي أثار جدلاً صاخباً بين المؤيدين والمعارضين من «البوهاوس إلى بيتنا المعاصر» (From Bauhous our House)، غير أنه وكما حصل مع مصطلح الحداثة، سيتم توظيف «ما بعد الحداثة» كمصطلح عام وشامل، يقصد به مرحلة يمر بها الغرب تقع خارج الحداثة وبعدها، وليستثمر في مجال الأدب، الحقل الأكثر حيوية وقدرة على التعبير عن نفسه كأدب ما بعد حداثي، ولتصادفنا الإشكالية التي طرحناها كعنوان للمقال بشكل أكثر جلاءً، فالمصطلح حسب ما يعبر أومبرتو إيكو أصبح فضفاضاً، «لدي انطباع بأنه يستعمل اليوم ليدل على أي شيء حسب رغبة مستعمله، هذا إلى أن هناك محاولة لجعله ذا أثر رجعي (تاريخياً)، في البداية طُبق على عدد معين من الكتاب أو الفنانين الناشطين خلال العقدين المنصرمين، ثم تقهقر بالتدريج نحو مطالع القرن، ثم إلى زمن أسبق، وهذه السيرورة الارتجاعية تتواصل، ولن يطول الزمن حتى تنطبق مقولة ما بعد الحداثة على هوميروس»[10].

أعتقد أنه يجب علينا التمييز بين لحظتين بالنسبة لتاريخية مصطلح «ما بعد الحداثة» الأولى وهي لحظة حمى البحث عن جذور للظاهرة، أو لعبة اختراع الأسلاف كما يجب أن يطلق عليها إيهاب حسن، والتي تعمل على

«إعادة اكتشاف» سوابق لما بعد الحداثة، بين مختلف المؤلفين، ومختلف العهود، بحيث يدخل كثير من المؤلفين القدامى يتم استلهامهم واستدعائهم بحيث يشكلون مرتكزاً يتم الاستناد عليه مما يعطي للمصطلح قوة التاريخ وأصالة التراث.

واللحظة الأخرى هي لحظة الوعي المفارِق، وواضح أن اللحظة الثانية تالية للأولى وحاوية لها، وبحيث تكون الأولى متضمنة في الثانية، هي اللحظة التي تتحدد بالدائرة الزمنية التي حُدِّد فيه المفهوم وفُكِّر فيها ضمن معطيات عصره المعرفية، وبما يشكل معطىً فكرياً جديداً لم تكن الظروف الاجتماعية مهيأة لظهوره في غير هذه اللحظة الزمنية، وبذلك تتحدد ما بعد الحداثة بكتابات المؤلفين الذين حاولوا أن يجعلوا منها مفهوماً مغايراً متراكباً على مفهوم الحداثة ضمن فترة السبعينات والثمانينات حصراً من هذا القرن، ومادمنا قد دخلنا في لعبة المفاهيم فلنحاول على الأقل وهي محاولة تفترض مسبقاً فشلها - تحديد المفهوم وبلورته أو مقاربته على أحسن الأحوال.

إن مصطلح «ما بعد الحداثة» متاخم لمفهوم «الحداثة»، ومرتبط به، ليس ارتباطاً تلازمياً بحيث لا تعرف «ما بعد الحداثة» إلا بكونها نفياً للحداثة، وإنما ارتباطاً تاريخياً تعاقبياً فحسب، بحيث إنه لا يمكننا الولوج إلى ما بعد الحداثة إلا باعتبار الحداثة وموضعتها كلحظة تاريخية سابقة.

وكما يؤكد البروفسور روبرت أتلر من جامعة بيرتلي - كاليفورنيا في مقاله (انطباعات عن عقابيل الحداثة) بأن البرنامج ما بعد الحداثي هو في بعض جوانبه امتداد للبرنامج الحداثي، وفي جوانبه الأخرى ردة فعل ضده[11].

لكن «هل في وسعنا حقاً أن نتصور ظاهرة تعم المجتمعات الغربية إجمالاً وآدابها خصوصاً، تحتاج إلى ما يميزها عن الحداثة، وتحتاج إلى تسمية؟» كما يتساءل إيهاب حسن.

في الواقع أن غالبية الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحداثة إلا على

أنها «ظاهرة نقيضة وتناقضية وناقضة لذاتها»[12]، وبمعنى آخر لم ينشأ اتجاه ما بعد الحداثة إلا كتدمير للبناءات والرمزية التي أنشأتها الحداثة، إذ إن ما بعد الحداثة تعتبر نفسها جاءت كتعبير عن «موت الحداثة» بتعبير كلاوس شيريه وتصفية لقدرتها التنويرية.

إن بعضهم يشبه ما بعد الحداثة بالفراغ الذي يتوسط الكمكة المدورة، حيث كان اتجاه الحداثة (كمكة) ولكن الزمن أكل هذه (الكمكة) وبقي الفراغ الذي كانت تحيط به، وهذا هو اتجاه ما بعد الحداثة[13].

في مقابل ذلك يعتبر آخرون ما بعد الحداثة «المرحلة التاريخية التي تصبح فيها التعددية الراديكالية سمة واقعية ومعترفاً بها عموماً في الحياة الاجتماعية، وتفسير هذه التعددية بأنها عملية إلغاء خالصة من شأنه أن يكون مجانباً للصواب على الإطلاق، فهي إيجابية بعمق، وجزء لا يتجزأ من الديمقراطية الحقيقية»[14] بل إن آخرين لا يرون فيها مرحلة تاريخية فحسب وإنما حالة روحية يعيشها الغرب، هذه الحالة المتصفة بعدم التحديد، والقطيعة مع الحداثة، واللاتقنينية، وفقدان الأنا، والسخرية والهجين المختلط، والمهرجانية الكرنفالية، والاختلال البنائي[15]. كل ذلك يشكل محركاً للثقافة الغربية بغية توليد حالة أخرى ربما هي تخرج عن الحداثة وتقطع معها، ولكن ربما لن تكون «ما بعد الحداثة» هي المقصودة حتماً بذلك، ولذلك نجد كلاً من بيري أندرسون رئيس تحرير مجلة NEW left Eeview اليسارية، والفيلسوف الاجتماعي الألماني المعروف هابرماز وريث مدرسة فرانكفورت النقدية يعتبرون «ما بعد الحداثة» أمراً نستطيع الاستغناء عنه إذا تمكنت الحداثة نفسها من تحقيق وعي كاف بالصيرورة التاريخية والتطور الزمني، وشعرت بحاجتها إلى إيجاد ضمانات خاصة بها في داخلها تمكنها من تطوير نفسها بنفسها[16]، لذلك فبدلاً من التخلي عن الحداثة ومشروعها كقضية خاسرة، يجب أن نتعلم من أخطاء تلك الخطط الكمالية المترفة التي سعت إلى إنكار الحديث ورفضه[17].

أما آلان تورين فيرى أنه يمكننا الاستغناء عن «ما بعد الحداثة» نهائياً إذ تمكنا من العثور على تعريف جديد للحداثة، وعلى تأويل لتاريخنا «الحديث» الذي قُصِر في الغالب على صعود العقل والدنيوة، وتماهت الحداثة مع منطق السلطة وحدث انفصال متزايد بين العالم الموضوعي الذي خلقه العقل المنسجم مع قوانين الطبيعة، وبين عالم الذاتية الذي هو قبل كل شيء عالم الفردية أو عالم الدعوة إلى الحرية الشخصية.

لقد حطمت الحداثة العالم المقدس الذي كان، في آن واحد، عالماً إلهياً وطبيعياً، شفافاً للعقل ومبدعاً، ولم تحل محله عالم العقل والدنيوة، صارفة الغايات النهائية إلى عالم ليس بوسع الإنسان أن يبلغه، لقد فرضت الفصل بين «ذات» نزلت من السماء إلى الأرض، وتأنسنت، وبين عالم الأشياء، التي تعالجها التقنيات، وأحلت محل وحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية، أو العقل أو التاريخ، ثنائية العقلنة وإضفاء الذاتية[18].

ولكن هل نخرج من دمار فكرة الحداثة في الفكر والممارسات الاجتماعية إلى تصور خيالي ثقافي لما بعد الحداثة كما يعبر هو نفسه، إنه يقترح كما ذكرنا إعادة تعريف الحداثة على أنها علاقة، مثقلة بالتوترات، علاقة العقل والذات، العقلنة وإضفاء الذاتية، روح النهضة وروح الإصلاح، العلم والحرية، إن إعادة التعريف هذه تساعد في إنقاذ فكرة الحداثة وتخلصها من التقليد التاريخي الذي قصرها على العقلنة، وتجنبها في نفس الوقت من الوقوع في براثن شبح تخيلي يطلق عليه «ما بعد الحداثة»، الذي هو نمط الإدارة المهيمن في مجتمعنا في نهاية هذا القرن، وذلك عندما يزداد شيئاً فشيئاً شبه المجتمع بالسوق الذي تبدو فيها الرهانات الإيديولوجية بل والسياسية كأنما اختفت، ولا يبقى سوى الصراع من أجل المال والبحث عن الهوية، وتحل محل المشكلات الاجتماعية مشكلات غير اجتماعية، مشكلات الفرد وكذلك مشكلات الكوكب التي تفيض عن الحقل الاجتماعي والسياسي من تحت ومن فوق، وتفرغه من محتواه تقريباً، هو مجتمع لا يسعى إلى أن

يكون موضعاً للتفكير، لكنه حذر من الأفكار الكبرى ومن الخطابات الكبرى التي تدخل الاضطراب على ذرائعيته وأحلامه[19]، إن ثقافة ما بعد الحداثة تحلل السلوك الفردي وتقلص المجتمع إلى سوق وإلى مد لا ينقطع من التغيرات، إنها لا تهتم بالدفاع عن الهوية وبإرادة التوازن، ولا تقيم وزناً إلى ثقافة «المستبعدين»، بكلمة واحدة إنها ثقافة النخب التي تقود التغيير، والتي تشعر شعوراً بالغاً أنها «متورطة» لكي تؤثر الحركة على الراحة، والهجوم على الدفاع، ولا شخصية أنظمة الاتصال على الذاتية، وكل ذلك يدفع إلى السؤال، هل نحن في حاجة حقاً إلى مفهوم «ما بعد الحداثة؟»[20].

وهنا تصل إلى نقطة بالغة الأهمية، تتمحور حول توصيف الواقع الراهن، فالحداثة تعيش الآن في أزمة مركبة، فإذا كان منظرو ما بعد الحداثة يعلنون «موت الحداثة»، فإن معارضيهم يرون أن الحداثة إنما تمر في أزمة وحسب، تستطيع تجاوزها والخروج منها، إذاً فالجميع متفقون على أن الأزمة موجودة، لكنهم مختلفون في تقدير عمق هذه الأزمة، وفي تشخيص الحلول للخروج منها، هذه الأزمة التي يقاربها هنري لوفيفر باعتبارها اتخذت مظهر العالمية كصورة خادعة من أجل تفخيمها الذاتي وستر أزماتها، «الحداثة تكشف عن تناقضات وإبهامات وأزمات عديدة جائلة في كل الأرجاء»[21]، هذه التناقضات تنتهي إلى مظهر عصي على الحل، فهي توصل الاستلاب إلى تمامه، وتضيف إلى الاستلابات القديمة إضافة تزداد ثقلاً يوماً بعد يوم، وتتجلى في الاستلاب التقني، لقد أصبح العالم مقلوباً، ووسط هذا الاستلاب وانقلاب العالم يصبح تعرية الاستلاب تتمتع بطبيعة ملحة وقاهرة وضرورية[22].

وهذا ما يمنح الشرعية لنظرية ما بعد الحداثة ويجعلها خليقة بالنقاش كونها تتطلع إلى تمثيل «منعطف» جذري بالنسبة إلى الحداثة ليس مجرداً من الأساس، وإنما بناءً على ملاحظات ومقابلات ليست نظرية في مجملها وإنما نتيجة إفراز واقع عياني خلقه مجتمع الإعلام المعمم والمجتمع

ما بعد الصناعي أو المجتمع الاستهلاكي بحسب التعابير الأكثر تداولاً لتوصيف هذا العصر[23]. إن ما بعد الحداثة تطرح «نبوءة» في إمكان وجود «مختلف» للإنسان[24].

ولكن إذا كان آلان تورين كما رأينا، لا يرى في «ما بعد الحداثة» إلا تكريساً لحداثة مشوّهة، واستمراراً بل وترسيخاً لحياة أصيبت بالتعفن والتحلل، فإن منظرو «ما بعد الحداثة» لهم رؤية مختلفة في الحداثة، قد تنصب في النهاية إلى جانب النقد الذي وجهه لها كل من هابرماز ولوفيفر وتورين وآخرين غيرهم[25]، لكنها تختلف عنهم من زاوية النظر، فليوتار يقرر أن عجز الحداثة يكمن في فكرة التقدم الكلاسيكية التي كانت تتصور تاريخ الإنسانية وفق نموذج خطي صاعد من الأدنى إلى الأعلى، وبتعبير فوكو «التاريخ بهذا المعنى، صقيل، ومتسق، يسير على نظام واحد، وقد يجري في السياق نفسه، في السقوط نفسه، أو في الصعود نفسه».

ولقد تجلى هذا العجز في سقوط النظريات الكبرى وعدم قدرتها على قراءة العالم رغم زعمها أنها قادرة على إعطاء تفسير كلي للمجتمع، إنها فترة نهاية الأيديولوجيات وعقم مسار التاريخ كما تتصوره الحداثة، وهنا تأتي ما بعد الحداثة «لتحطيم السلطة الفكرية القاهرة للأنساق الفكرية الكبرى المغلقة»[26]، على أساس أن هذه الأنساق تزعم أنها تقدم تفسيراً كلياً للظواهر وإنما هي في حقيقة الأمر تعمل على إلغاء التنوع الإنساني وتنطلق من حتمية وهمية لا أساس لها، لذلك كانت النهاية في موت الحكايات الكبرى، وهي أطروحة ليوتار الأساسية، هذه الحكايات التي وعدت بانعتاق الإنسانية وانتشار أنوار المعرفة وتحقيق جميع أنماط الحرية، فإذا بها «تسقط متلقيها في النسيان وتقذف مستمعيها في الماضي السحيق»[27].

إن ليوتار بنى رؤيته تلك على ما يعتبره تحولاً في المعرفة، فقد أصبحت المعرفة خارجية تماماً بالنسبة للعارف، وانتهى المبدأ القائل بأن اكتساب المعرفة لا ينفصل عن تأهيل العقول، فالمعرفة ستميل بشكل متزايد

إلى اكتساب الشكل الذي اتخذته علاقة منتجي ومستهلكي السلع بالسلع التي ينتجونها ويستهلكونها أي شكل القيمة، المعرفة تنتج وسوف تنتج لكي تباع وتستهلك وسوف تستهلك لكي يجري تقييمها في إنتاج جديد، وفي كلتا الحالتين، فإن الهدف هو التبادل، تكفُّ المعرفة عن أن تكون غاية في حد ذاتها، أنها تفقد قيمتها الاستعمالية[28]، لذلك لم يعد هناك قيمة لأية نظرية مولدة للأفكار، فعالم الحكايات الكبرى انتهى، وإذا كان من الممكن أن يكون لدينا شكل من المشروعية فإنها لن تقوم إلا على أساس البارالوجيا (الخطاب الهامشي) التي هي نقلة يتم اتخاذها في لعبة ذرائعية المعرفة[29]، والكاتب ما بعد الحداثي لا يبحث عن تقديمات جديدة، والنص الذي يكتبه أو العمل الذي ينتجه لا تحكمه قواعد راسخة سلفاً، فهذه القواعد والمقولات هي ما يفتش عنه العمل الفني ذاته، فالفنان والكاتب إذن يعملان دون قواعد لكي يصوغا قواعد ما تم عمله فعلاً، يتوجب علينا إذاً أن نفهم ما بعد الحداثي طبقاً لتناقض المستقبل السابق[30].

إن ما بعد الحداثة تشن حرباً على الكلية totality وتشهد على ما يستعصي على التقديم، وتنشط الاختلافات، وتنقذ شرف الأمم[31].

إن ما بعد الحداثة تحطم الحداثة وتهدم أسسها، إنها لا تصلح إلا مجرد ثورة ثقافية أو معرفية إدراكية وحسب، وإنما إلى تغيير سياسي جذري كما يرغب إيهاب حسن لها أن تكون، إذ إنها تبذل لذلك كل أفكارها وجهودها في سبيل تجاوز الحداثة المفترية وتأسيس اتجاه جذري من الملاحم، وزلزلة أسس الثوابت السياسية الراسخة، وكما وجدنا عند ليوتار نجد جان بودريار الرافع للواء ما بعد الحداثة يقدم وجهة نظره في الحداثة، على أنها اختصرت في الاستهلاك وطغمة الإنتاج، وأن تقنيات الاتصال قدمت كل إشارة إلى ما هو «واقعي» بمعنى كونه سابقاً على الصورة أو مبرزاً لها، وبناءً على ذلك جاء تيار ما بعد الحداثة ليعلن عن بدء عملية إعادة تقويم إيجابية تم ترويضها وتنويمها.

لكن تظل الحدود بين الحداثة وما بعد الحداثة متداخلة ومتشابكة بحيث يبدو من غير الممكن تحديد متى تنتهي الحداثة لتبدأ عندها ما بعد الحداثة، لاسيما أن أعمالاً أدبية مرموقة اعتبرها النقاد أنها دشنت الحداثة عدّها الندا ما بعد الحداثيون أعمالاً ما بعد حداثية، وما يزيد الأمر تعقيداً ما اعتبره ليوتار بأنه لا يصبح عمل فني ما حديثاً إلا إذا كان ينتمي إلى ما بعد الحداثة أولاً، وبالتالي فإنما بعد الحداثة ليست الحداثة في منتهاها، بل في حالتها الوليدة، وهي حالة مستمرة.

وإذا كنا قد فشلنا في إعطاء تعريف ناجز لمفهوم «ما بعد الحداثة» والفشل هنا يأخذ سمتاً إيجابياً لكن التعريف يحمل في مفهومه صرامة وتحديداً وتأطيراً، وهذا بالضبط ما حاولت ما بعد الحداثة الخروج منه وعليه، وكما يعبر صبحي حديدي لقد استعصى التعريف لأن الاستعصاء جزء من أصل المحاولة.

فإن كل ما يمكننا عمله هو وصف ماهية ما بعد الحداثة توصيفاً لا يخضعها للنمذجة أو التصنيف وإنما يظهرها كهوية متحولة تتصف بالنزوع إلى الخروج أكثر مما ترغب بالدفاع عن ثغور الماضي وثكناته، إن من الصفات المميزة للخطاب ما بعد الحداثية تفضيل التنقيب على التماسك، إنه يحاول إقامة بنيان خطابه على مفاهيم العداء للاستمرارية، والعداء للرابطة الداخلية، والعداء للسببية القائمة أساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة، إنه يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص، أو على الأقل التأكيد على أن كل شيء مكتشف كقانون «مفهوم لا يعدو كونه خداعاً موهماً»[32].

باختصار إن الخطاب ما بعد الحداثي يجهد لمحو الفواصل الرئيسية في المجتمعات، ومن أهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية، ولعل ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثي بأنه «الحداثة الدنيا» تمييزاً عن «الحداثة العليا» التي أنتجها عصر الأنوار وعاشها الغرب.

لذلك فإن أية محاولة لفهم ما بعد الحداثة تفترض مسبقاً فقدان الثقة بالحداثة ومساءلتها معاً، وإذا كانت الحداثة قد بنت مفهومها على أساس من العقلانية والعلم والتقنية والتنوير فإن عصر ما بعد الحداثة هو عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت.

وبذلك يخرج «ما بعد الحداثة» عن كونه مجرد مصطلح أدبي أو مفهوم فلسفي إلى اعتباره «مفهوماً» يقسم التاريخ إلى فترات للربط بين ظهور ملامح شكلية جديدة في الثقافة وظهور شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد[33].

إن عصر ما بعد الحداثة إذاً يمتاز ببزوغ ثقافة كونية مهيمنة عملت قنوات الاتصال على نشرها، ذلك أنه يتصل بصورة وثيقة ببدء حقبة اختلف كثيراً في تسميتها من الرأسمالية المتأخرة أو الرأسمالية الاستهلاكية أو متعددة القوميات الجديدة أو مجتمعات العصر ما بعد الصناعي إلى غير ذلك[34].

ولكن السؤال: إذا كانت الحداثة قد استنفذت طاقتها وقواها، وبدأت تعيش أزمتها وانفراط عقد حداثتها إذا صح التعبير، فهل نجد في «ما بعد الحداثة»، أو هل نؤمل منها أن تكون قادرة على بعث روح أو حياة في حداثة انتهت، أو على أحسن الأحوال تعيش «نهايتها».

يبقى السؤال مشرعاً ومفتوحاً، والإجابة لا تزيد عن أن تجعل السؤال أكثر إلحاحاً وراهنية.

الهوامش

1) محمد الشيخ ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد - الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر (بيروت: دار الطليعة، 1996م) ص 10.

2) إيهاب حسن، نحو مفهوم لـ «ما بعد الحداثة»، ترجمة صبحي حديدي، الكرمل (العدد 51، ربيع 1997م)، ص 13.

3) Charles Jencks, What is post modernism?. Academy Edition, 1986.

4) صبحي حديدي، الحديث، الحداثة، ما بعد الحداثة: ماذا في الـ «بعد»، من قبل ومن بعد؟، الكرمل، [م، س] ص 51.

5) بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: د. عبدالوهاب علوب، مراجعة: 1د. جابر عصفور (أبو ظبي: منشورات المجتمع الثقافي، ط 20، ص 1995.

6) Malcom Bradbury and James macforlane 9Edities), Modernism (1890-1930) (Harmondworth, 1967) P.P. 30-44.

وقد ظهر للكتاب ترجمتان، الأولى بعنوان: حركة الحداثة، ترجمة عيسى سمعان (دمشق: وزارة الثقافة، 1998م)، والثانية بعنوان: الحداثة، ترجمة، مؤيد فوزي حسن (حلب: مركز الإنماء الحضاري، ط 2، 1995م).

7) فردريك جيمسون، سياسات النظرية، المواقف الأيديولوجية في جدل ما بعد الحداثة، ترجمة فخري صالح، الكرمل، [م، س] ص 40.

8) جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة: أحمد حسان، (القاهرة: دار شرقيات، ط 1، 1994م)، ص 17.

9) M. Berman: All that is solid into Air, London, Verson press, 1983.

وقد ترجمه إلى العربية فاضل جتكر «كل ما هو صلب يتحول إلى أثير» (قبرص: مؤسسة عيبال، 1993م)، وواضح أن عنوان الكتاب هو جملة من «البيان الشيوعي» لماركس.

10) أومبرتو إيكو، ما بعد الحداثة والسخرية والإمتاع، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بروكر، [م، س]، ص 354، والمقال عبارة عن الملحق الذي أضافه إيكو لروايته اسم الوردة، The Name of the Rose، التي صدرت عام 1981م، وهي عبارة عن قصة بوليسية مثيرة بشكلها الكلاسيكي والأقرب إلى القصص الشعبي المألوف ينسج فيه الوسيط مع الحديث، ترجمة: كامل عويد العامري، مراجعة: يوسف حبي (القاهرة: سينا للنشر، 1995).

11) ويتفق مع هذه النظرة أيضاً البروفسور جرالدغراف من جامعة نورث ويسترن في مقالته (أسطورة الاختراق ما بعد الحداثي)، انظر: علي الشوك، أدب ما بعد الحداثة بين جون بارث وأومبرتو إيكو (الحياة، الاثنين 11/ آب/ 1997م).

12) صبحي حديدي، ما بعد الحداثة: هل المصطلح صالح لكل ما هبَّ ودبَّ؟، (القدس العربي، الخميس 24/ حزيران/ 1999م).

13) ما بعد الحداثة في صورتها الداخلية التاريخية، ترجمة: د. أشرف الصباغ، الثقافة العالمية (العدد 83، 7/1997م)، ص 138.

14) يعبر عن وجهة النظر هذه الفيلسوف الألماني فولفجانج فيلش.

15) هذه بعض الدلالات التي تعنيها ما بعد الحداثة بحسب منظرها إيهاب حسن، انظر: د. نايف سلوم، ما بعد الحداثة، مقالات في النقد الفلسفي (سورية: حمص: دار التوحيدي، ٨٩٩١ w ,)٦٣.

16) يورغن هابرماز، القول الفلسفي للحداثة، د. فاطمة الجيوشي (دمشق، وزارة الثقافة، 1995م)، ص 8-39.

17) يورغن هابرماز، الحداثة مشروع لم يكتمل، ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بوركر [م س]، ص 214.

18) آلان تورين، نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، ترجمة: صياح الجهيم (دمشق: وزارة الثقافة، 1998) ج 1، ص 9.

19) المرجع نفسه، ص 223.

20) طرح السؤال، فردريك جيمسون في مقاله الشهير «ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي» ضمن كتاب الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد بيتر بروكر، [م س]، ص 276.

21) هنري لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة: كاظم جهاد، (بيروت: دار ابن رشد، 1983م)، ص 45.

22) المرجع نفسه،ص

23) انظر: آلان تورين، المجتمع ما بعد الصناعي، ترجمة موريس جلال (دمشق، وزارة الثقافة، 1983).

24) جياني فاتيمو، نهاية الحداثة، ترجمة: د. فاطمة الجيوشي، (دمشق، وزارة الثقافة، 1998م)، ص ٤١.

25) يجب أن نذكر أن فلسفة ما بعد الحداثة ارتكزت في الكثير من نقدها للحداثة

على مقولات كل من هيدغر ونيتشه وماركس، والمجال هنا لا يتسع للإطالة في هذه النقطة، انظر: رفيق عبدالسلام بوشلاكة، مأزق الحداثة: الخطاب الفلسفي لما بعد الحداثة، إسلامية المعرفة (السنة الثانية، العدد السادس، سبتمبر 1996)، ص 111.

26) السيد ياسين، الحداثة وما بعد الحداثة، ضمن كتاب «الحداثة»، إعداد وترجمة محمد سبيلا وعبدالسلام بنعبدالعالي، (الدار البيضاء، دار توبقال، 1996م)، ص 120.

27) كاظم جهاد، من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، الكرمل، (العدد 52، صيف 1997م)، ص 171.

28) جان - فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، [م س]، ص 28.

29) المرجع نفسه، ص 75.

30) جان فرانسوا ليوتار، ما معنى بعد الحداثة، ضمن كتاب «الحداثة وما بعد الحداثة» إعداد بيتر بروكر، [م س]، ص 236.

31) المرجع نفسه، ص 237.

32) ويندل. ف. هاريس، من قاموس مفاهيم النقد الأدبي ونظرية الأدب: ما بعد الحداثة، ترجمة ناصر ونوس، ملحق الثورة الثقافي (العدد 59، الأحد 1997/5/4م)، ص 14.

33) مارجريتا روز، ما بعد الحداثة، تحليل نقدي، ترجمة أحمد الشامي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، ص 78.

34) للتوسع في هذه النقطة راجع مارجريتا روز، ما بعد الحداثة، (م س)، ص 13-31.



الأدب النسوي :

إشكالية المصطلح

مفيد نجم

دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دوراً هاماً في هذا المجال إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي، مما جعل المصطلح يشير في معناه إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، أي أنه ارتبط بمفهوم الهوية الجنسانية للمرأة، وقد كشف ذلك عن الفقر النظري والمنهجي - إن لم نقل - غيابهما، الذي ترافق مع استخدام المصطلح، وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك على عملية استقبال المصطلح، والتعاطي معه حتى أن الكثير من الكاتبات والكتاب العرب فهموا منه أنه يضع الأدب الذي تكتبه المرأة في مقابل الأدب الذي يكتبه الرجل.

إن فهم المصطلح على هذا الأساس قد دفع العديد من الكاتبات إلى رفضه لأنهن وجدن فيه محاولة لتقسيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لكاتبه أو كاتبته، من أجل تكريس وضع المرأة القائم وإعاقة عملية اندماجها في المجتمع[1]، في حين رأت كاتبة أخرى أن الحديث عن أدب نسوي هو طرح خاطئ، ومفتعل لقضية الأدب، كما أن المرأة تستخدم سلاح أنوثتها من أجل ترويج كلماتها في مجتمع مكبوت تاريخياً[2].

لقد توزعت مواقف المرأة الكاتبة من مصطلح الكتابة النسوية على ثلاثة مواقف، أولها المواقف الرافضة كلياً له وقد تميزت المرأة الكاتبة بالمسارعة إلى هذا الرفض منذ بدايات طرحه للتداول وكان هذا الموقف غريباً، ويعبر عن حساسية خاصة تجاهه لاسيما عند الجيل الذي استطاع أن يحقق حضوره الأدبي ويكرس شهرته، كما هو الحال بالنسبة للأديبة غادة السمان على الرغم أن شهرتها حققتها من خلال أدب يعبر عن تمرد المرأة على الواقع الاجتماعي والثقافي القائم، وعلى سلطة المجتمع الأبوي وتقاليده

المختلفة، التي تحول دون تحرر المرأة وانطلاقها، وتعبيرها عن ذاتها، ووجودها ومشاعرها، حيث كانت المرأة هي بطلة قصصها ورواياتها بامتياز.

الموقف الثاني تمثل في الوسطية، فهو يقر من جهة بخصوصية التجربة التاريخية والاجتماعية التي عاشتها المرأة، وطبعتها بطابع خاص، ومن جهة أخرى يرفض أن تكون هذه الخصوصية نابعة من خصوصية طبيعية تلازم المرأة، أما الموقف الثالث فهو الموقف الذي تلقف المصطلح، وراح يدافع عنه ويتبناه، ويعمل على توظيفه في الثقافة والأدب العربيين، ولكن من دون وعي نظري ومنهجي واضح ومتبلور، والحقيقة أن غياب هذا الأساس النظري والمنهجي عند الكاتبات والناقدات العربيات المدافعات عن شرعية المصطلح، لم يكن بعيداً عن حال الحركة الأدبية النسوية في الغرب، وهي الحركة التي تشكلت في نهاية النصف الثاني من ستينات القرن العشرين، في نفس المرحلة التي كانت تشهد فورة في مناهج النقد الحداثية في الغرب، مما أثر على عملية استقبال النقد النسوي، وأدى إلى تجاهله مرحلة من الزمن لاسيما في الوسط النقدي الأكاديمي.

لم يكن هناك اختلاف بين أشكال التعاطي مع مفهوم الكتابة النسوية في الغرب، وهذه الأشكال عند الكاتبات العربيات، فقد اتخذ هذا التعاطي شكلاً من الرفض الكامل، وآخر من الاعتراف المؤقت، وكان الموقف الثالث هو الموقف المتحمس، والمدافع عنه، ولا شك أن هذه المواقف استندت في موقفها إلى خلفيات ثقافية وسياسية، فالموقف الوسطي المتمثل في التيار المعترف بوجود خصوصية تاريخية واجتماعية لتجربة المرأة وحياتها، هو التيار المستند في وعيه على أساس أيدلوجي ماركسي، سواء أكان تيار الكاتبات الغربيات، أو التيار العربي، وقد عرف بالتيار المادي الذي اهتم بكيفية ظهور مفهوم الأنوثة من خلال الظروف الاجتماعية الواقعية.

لقد جاء استخدام المصطلح في الثقافة والأدب العربيين في مرحلة كان فيها النقد النسوي في الغرب يحاول أن يؤسس قاعدة نظرية للكتابة النسوية، الأمر الذي انعكس على عملية استيعاب حدود المصطلح ودلالاته،

وأسسه النظرية والمنهجية، وسيمر أكثر من عقد من الزمن على شيوع استخدامه حتى تظهر الكتابات النقدية العربية التي تؤسس نظرياً له، وتعمل على التعريف بمفاهيمه وأدواته ومنظوره ومرجعياته النقدية والمعرفية المختلفة، كما ستساهم الكتب المترجمة التي تتناول تاريخ المصطلح، ورموزه النقدية والأدبية من الكاتبات الغربيات، واتجاه، وواقع الحركات الأدبية النسوية وتياراتها، وعلاقتها بالعلوم الإنسانية الأخرى بدور هام في مجال استيعاب حركة النقد النسوي ومفاهيمه، وطروحاته مما أدى إلى زيادة النقد النسوي، وتوجهاته للكشف عن الثيمات والعلامات التي تمنح النصوص الأدبية التي تكتبها النساء ملامحها الخاصة، ويعدُّ عقد التسعينات من القرن العشرين هو عقد فورة الكتابات النسوية لاسيما في مجال الرواية والنقد في مصر والمغرب ولبنان والعراق وبعض دول الخليج العربي وسوريا.

إن اتساع مساحة تداول المصطلح، وتعزز حضوره في الثقافة والأدب العربيين ارتبط بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات العربيات، عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء، ولبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسوية وإغنائها، وتثمير معناها، وتطوير أفقها النظري والجمالي بما يعمق من فاعلية هذه الممارسة، ويثري تقاليدها وقيمها الفكرية والجمالية، ولم يكن تعزز فاعلية الأدب والنقد النسويين بعيداً عن تطور واتساع الحركات النسوية في المجتمع العربي، وتزايد دورها في الثقافة والحياة الاجتماعية والاقتصادية.

ولما عانت الكاتبات النسويات في الغرب من إشكالية تعريف كلمة النسوي، فإن الكاتبات العربيات، واجهن نفس الإشكالية وامتد الخلاف إلى مجال الكلمة الأكثر تعبيراً عن هوية كتابة النساء إذ رأت بعض الناقدات أن كلمة «النسوي» هي الكلمة التي يجب أن تسمى بها هذه الكتابات، في حين أن ناقدات أخريات طالبن باستبدال كلمة «النسوي» بكلمة «الأنثى» على العكس من المنظور الذي انطلقت منه ممثلات الاتجاه الأول من الناقدات.

ولكي نفهم طبيعة الإشكاليات التي تواجه الكتابة النسوية، ومرجعياتها

لابد من الحديث عن تاريخ الحركة الأدبية النسوية في الغرب بشكل مكثف، ومن طروحات أهم ممثلاتها، فقد جاء ظهور هذه الحركة مترافقاً مع صمود الحركات النسوية في الغرب ونضالها من أجل استرداد حقوق المرأة، وتحقيق حريتها، وحاول النقد النسوي كغيره من المناهج النقدية الحداثية أن ينفتح على العلوم الإنسانية، ويتمثل معارفها في مجال صياغة النظريات النقدية النسوية وبلورة مفاهيمها وأدواتها المنهجية.

لقد استخدمت النظريات الخاصة بالنقد النسوي أربعة أنماط من الفروق هي البيولوجي، واللغوي، والتحليل النفسي، والثقافي[3]، وانشغلت هذه الأنماط الثلاثة في تحديد وتمييز خصائص ومميزات المرأة الكاتبة، وإذ طالبت إحدى رائدات هذا الاتجاه بضرورة أن تعبر المرأة عن كل ما لديها وما تحس به[4]، فإنها أكدت أن ما تكتبه المرأة (هو دائماً نسائي لا يمكنه إلا أن يكون نسائياً، وفي أحسن حالاته يكون نسائياً على أكمل وجه، لكن الصعوبة الوحيدة تكمن في تعريف ما نعنيه بكلمة نسائي)[5]. أما هيلين سيكسو فتؤكد أن (من المستحيل أن نعرف الممارسة النسائية للكتابة، وهذه استحالة ستبقى لأن هذه الممارسة لن تنظر وتحصر وتوضع لها رموزها الخاصة، لكن هذا لا يعني أن هذه الممارسة غير موجودة)[6]. ومن المعروف أن محاولات تعريف ما هو نسائي من قبل رائدات النقد النسوي بدأت في عقد السبعينات من القرن الماضي.

وتذهب إيلين شوالتر الناقدة النسوية إلى الربط بين مفهوم الخصوصية في الكتابة النسوية، واختلاف الحياة التي تحياها المرأة، والواجبات المنوطة بها حيث ينتج عن ذلك كما ترى (مضمون مختلف في أعمالها الأدبية، وإن هناك من الملامح المشتركة بين هؤلاء المؤلفات، ما يكفي لرسم تقاليد أدبية نسائية واضحة ومحددة) ص 198. وإذا كان الخيال هو الملمح المشترك في هذه الكتابات، فإن ثمة أنماطاً وموضوعات ومشاكل وصوراً معينة تجمع بين هذه الكتابات من جيل إلى جيل أيضاً، وهي تحدد المراحل التي مرت بها الكتابة الأنثوية بثلاثة مراحل أولها مرحلة المحاكاة

للأشكال الأدبية السائدة وتقاليدها الأدبية المهيمنة وثانيها مرحلة الاعتراض على هذه المعايير والقيم، ثم هناك أخيراً مرحلة اكتشاف الذات، وقد أطلقت على المرحلة الأولى تسمية «المؤنثة» وعلى الثانية تسمية (النسوية) والثالثة «الأنثوية».

وكما هو واضح فإن هناك ثلاثة مفاهيم يجب تحديد معناها لإزالة اللبس، أو التداخل بين حدود ومجال اشتغالها الدلالي إذ إن هناك «المؤنث» و«النسوي» و«الأنثوي»، ولهذا تظهر الإشكالية الأولى المتمثلة في إشكالية ضبط المصطلح، وتحديد معناه الدلالي وصياغته.

وسنجد أن هذه الإشكالية حاضرة في اختلاف الناقدات النسويات العربيات على استخدام الصفة المميزة لكتابة المرأة، كذلك فإن المراجعيات الفكرية التي تستند إليها الناقدة النسوية في تشكيل منظورها إلى مفهوم الكتابة النسوية، ستلعب دوراً مركزياً في تحديد طبيعة الرؤية إلى هذه الكتابة، والموقف منها، وسنجد أن هذه الظاهرة مشتركة بين النقدين النسويين في الثقافة الغربية والثقافة العربية.

لا شك أن قضية ضبط المصطلح وتعيين حدوده ومجال اشتغاله الدلالي تعد من القضايا الإشكالية البارزة في المناهج النقدية الحداثية وما بعد الحداثية، وهي ترتبط أساساً بتعدد التيارات النقدية، والاجتهادات والمرجعيات التي تستند إليها هذه التيارات في صياغة رؤيتها ومفاهيمها وأدواتها ولذلك فإن هذه القضية لا تخص النقد النسوي وحده، ولا تدل على ضبابية الرؤية، والاختلاف في المفاهيم داخل حقل الممارسة النقدية النسوية فقط، بل هي تطال كل هذه المناهج النقدية بتياراتها المختلفة.

رفضت الناقدة العراقية نازك الأعرجي التي تعتبر من الناقدات النسويات المجتهدات في هذا المجال استخدام مصطلح الكتابة الأنثوية، لأن الأنوثة كمفهوم تعني لها ([7]ما تقوم به الأنثى، وما تتصف به وتنضبط إليه) ص 26، فلفظ الأنثى (يستدعي على الفور وظيفتها الجنسية، وذلك

لفرط ما استخدم اللفظ لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية)[8] ص 31، وبناء على استخدامات هذا المفهوم في الثقافة والمجتمع العربيين، تدعو الناقدة إلى استخدام آخر هو مصطلح الكتابة النسوية لأن هذا المصطلح (يقدم المرأة والإطار المحيط بها - المادي والبشري والعرفي والاعتباري.. إلخ - في حالة حركة وجدل)[9] ص 35.

وتسعى الناقدة - كما هو واضح - إلى صياغة بديلة تحرر المصطلح من المعنى الدلالي له في مجال تداوله الثقافي والاجتماعي، وليس انطلاقاً من مفهوم لغوي/ معرفي، ذلك أن الحساسية القارة تجاه استخداماته هي التي تدفع الناقدة للبحث عن مصطلح بديل.

لكن الناقدة تكشف في عنوان كتابها عن الاختلاط والتداخل في الرؤية والمفهوم، مما يكشف عن إشكالية المصطلح في هذه الكتابات فهي تعنون كتابها بـ «صوت الأنثى»، وتضع عنواناً تالياً هو «دراسات في الكتابة النسوية العربية» فإذا كانت ترفض مصطلح الكتابة الأنثوية، فكيف تطلق صفة الأنثى على هذه الكتابات، ثم تعود لاستخدام مفهوم النسوية في عنوان فرعي لاحق؟

وتبدي الأعرجي استغرابها من مقاومة الوسط الثقافي العربي لهذا المصطلح، لأن ذلك أدى إلى عدم تفحصه وترشيده وتأصيله، ثم تحاول أن تشرح أسباب مقاومة المرأة/ الكاتبة للمصطلح و(للنوع والتسمية والتوصيف: «النسوي» لأنها ببساطة تريد أن تخرج من حصار «الفئة» الموصوفة بجنسها إلى فضاء «النصف المشارك» المجرد من جنسه إلا أنها في الوقت نفسه، تدرك في قرارة وعيها أن ذلك لن يتحقق إلا لفظياً، وأنها محكومة بحتمية شرط جنسها، وتزداد مقاومة لتصنيف نتاجها الأدبي والذهني بأنه نسوي»[10]) ص 12.

وتقترح الدكتورة زهرة الجلاصي استخدام مصطلح «النص الأنثوي» بديلاً لمصطلح «النقد النسوي» أو الكتابة النسوية، مؤكدة على التعارض بين

المصطلحين من حيث الدلالة والمعنى، إذ إن مصطلح النص الأنثوي (يعرف نفسه استناداً إلى آليات الاختلاف، لا الميز وهو في غنى عن المقالة التقليدية «مؤنث/ مذكر» بكل محمولاتها الأيديولوجية الصدامية، التي صارت اليوم تستفز الجميع النص المؤنث ليس «النص النسائي»، ففي مصطلح«نسائي» معنى التخصيص الموحي بالحصر والانغلاق في دائرة جنس النساء، بينما ينزع «المؤنث» الذي نتراضى عليه إلى الاشتغال في مجال أرحب مما يخول تجاوز عقبة الفعل الاعتباطي في تصنيف الإبداع احتكاماً لعوامل خارجية على غرار جنس المبدع)[11] ص 11.

ويتميز هذا النص عند الناقدة بالرفض للانطلاق من أي تصنيف مسبق، كما يتميز بوجود علامات «مؤنث» في تشكيل تعبيراته، إضافة إلى تعريفه لنفسه (من خلال حركة ممارسة فعل الكتابة ويمكن مقاربته اعتماداً علي قانون افتراضي مؤقت، وقصد رصد المختلف فيه)[12] ص 11.

وبعد أن تقدم نقدها لما طرحته بعض الناقدات من تساؤلات جوهرية بخصوص المصطلح تشير إلى أن الناقدة رشيدة بنمسعود (اتجهت إلى رد الاعتبار إلى المصطلح، وتخليصه من التأملات الخاطئة، لكنها لم تحدد المفاهيم الإيجابية الممكنة لمصطلح «نسائي» رغم أنها تخطت المظهر الخارجي لغاية توجهي التحليل نحو مقاربة النص الذي تكتبه المرأة من الداخل، وحددت خالدة سعيد من جانبها صفات فعل الكتابة عند النساء واعتبرت الخصوصية هي المنطلق)[13] ص 12.

وتطرح جلاصي تساؤلات منهجية هو مفهوم الخصوصية ومدى اعتبارها صفة ملازمة لما تكتبه النساء، وكذلك حول مدى وعي المرأة المسبق بهذه الخصوصية، على أن هناك أكثر من سؤال يتفرع من تلك التساؤلات ويتعلق بغموض المصطلح وعمومية معناه الدلالي، وبشكل أكثر وضوحاً هل يكفي أن يكون كل أدب تكتبه المرأة هو أدباً نسائياً؟

وكما أشارت الجلاصي إلى غياب تحديد معنى المصطلح دلالياً،

تحديداً واضحاً من قبل رشيدة بنمسعود، فإن بنمسعود تنطلق في هذا التحديد من سؤال الخصوصية الذي تؤكد عليه في عنوان الكتاب، وتبين أن (علاقة المرأة بالممارسة الأدبية والمكانية التي احتلتها في تاريخ الكتابة الأدبية، يجب أن ينظر إليها من زاويتين طبعتا سيرورة الإبداع النسوي وتطوره، زاوية الخلق والإبداع التي تبدو من خلاله المرأة كذات فاعلة ومنتجة، والزاوية التي تحضر فيها المرأة كمادة للاستهلاك يستمد منها الرجل/ المبدع إنتاجه الفني)[14] ص 7.

وترفض الناقدة مقولة التمييز بين الأدب كمفهوم عام، والأدب النسائي كمفهوم خاص، وهي تعتبر مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي وسيلة من وسائل تحرر المرأة، وإغناء وعيها وتعميق تجربتها في الحياة وإقامة علاقة جمالية مع الواقع، إلا أن ناقدة مثل يمنى العيد ترفض الانطلاق من هذه الخصوصية (لأنها تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب)[15]، لأنها تعود لتعترف بهذه الخصوصية على أن لا تعد (خصوصية طبيعية ثابتة، بل هي ظاهرة تجد أساسها في الواقع الاجتماعي، التاريخي الذي عاشته المرأة)[16]. وفي ضوء هذا الفهم تحدد خصوصية الأدب النسوي بالتمركز حول الذات، ورفض السلطة الذكورية، والبحث عن الحرية.

وعلى غرار هذا الموقف الوسطي ليمنى العيد، تقر خناثة بنونة من المغرب بوجود هذا التصنيف عند الجيل الجديد من الكاتبات وما يقدمنه من وجهة نظر بهذا الخصوص، إذ يكون هنا (التصنيف مبرراً، لكن عقد الجيد الجديد الذي يحمل أفكاراً متطورة، ويقدم الوضع ضمن منظورات واقعية وحديثة)[17] ص 53، وهي تربط هنا بين الخصوصية والوعي الجديد بالخصوصية عند هؤلاء الكاتبات الجدد، إلا أنها تعود في النهاية لتعتبر أن هذه (التصنيفات عابرة، إذا كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية والاجتماعية)[18] ص 53.

وفيما تؤكد الكاتبة بنونة على عدم ثبوت هذه التصنيفات، تحدد الناقدة بنمسعود خصائص الكتابة النسوية التي تميزها عن كتابة الرجال،

وتأتي الوظيفة التعبيرية التي تؤكد على دور المرسل في طليعة هذه الخصائص، مما يجعلها تصل (إلى خلاصة هي أن الكتابة النسوية – وهذا رأي عام – تتميز بحضور مرتفع نسبياً لدور المرسل)[19] ص 93، كما أن هناك حضوراً للوظيفة اللغوية (التي يقع فيها التركيز على القناة كوسيلة للاتصال في حد ذاته، تمكن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية)[20] ص 94. وتتجلى هذه الوظيفة اللغوية من خلال الإطناب والتكرار كما تقول. وتكاد تتفق أغلب الناقدات النسويات على أن وجود الخصوصية في الكتابة الأدبية النسوية، ترتبط بوجود وعي نسوي عند الكاتبات من النساء، فلا يكفي أن تكون المرأة هي الكاتبة حتى نجد هذه الخصوصية في نصها، ولعل هذا الاشتراط هو الذي يدفع زهرة الجلاصي لربط الخصوصية في الكتابة النسوية بتوفر علامات «المؤنث» فيها.

وينطلق الناقد الدكتور عبدالله محمد الغذامي في تحديده لمفهوم الكتابة النسوية من نفس المنظور الذي يشترط توفر وعي المرأة/ الكاتبة بذاتها ووجودها، لأن (هناك نساء كثيرات كتبن بقلم الرجل ولغته وبعقليته، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة، إنهن نساء استرجلن وبذلك كان دورهن دوراً عكسياً إذ عزز قيم الفحولة في اللغة.. من هنا تصبح كتابة المرأة – اليوم – ليست مجرد عمل فردي من حيث التأليف أو من حيث النوع، إنها بالضرورة صوت جماعي فالمؤلفة هنا وكذلك اللغة هما وجودان ثقافيان فيما تظهر المرأة، بوصفها جنساً بشرياً، ويظهر النص بوصفه جنساً لغوياً)[21] ص 182.

إن هذه الخصوصية لابد أن تصدر عن وعي محدد لدى الكاتبة التي يجب أن تدرك أيضاً (أنها تنتمي إلى فئة اجتماعية عاشت ظروفها التاريخية، وقد جعل ذلك المرأة تتمركز حول «أناها» والبحث عن الحرية)[22]، وتطالب رشيدة بنمسعود بضرورة (البحث عن موقع المرأة داخل اللغة، ودور اللغة في تشكيل رؤية المرأة للعالم)[23]، لكن أية لغة هي التي تتحدث عنها بنمسعود هنا، هي اللغة السائدة التي يسميها الغذامي بأنها لغة جرى أن تكسر قاعدة

التذكير فيها، وأن تعمل على تأنيثها لكي تجعل وجود المؤنث داخل هذه اللغة وجوداً تاماً وأصيلاً؟ من هنا فإن الناقد الدكتور عبدالله إبراهيم يعمل على توسيع حدود هذه العلاقة لتشمل بعدين أساسيين، هما البعد الداخلي المتمثل في علاقة المرأة مع ذاتها وعالمها الخاص، والبعد الخارجي أو العلاقة مع العالم مع التأكيد على الاتصال الوثيب بين هذين البعدين، إلا أن هذه العلاقة (بمقدار ما كانت في الأصل طبيعية، فإنها بفعل الإكراهات التي مارستها الثقافة الذكورية، قد أصبحت علاقات مشوهة ومتموجة وملتبسة، لأن المرأة بذاتها قد اختزلت إلى مكون هامشي)[24].

وفي كتابه – الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش – يؤكد الدكتور محمد أفاية على الطابع الذكوري للغة والذي يحول بين المرأة، وبين جعل هذه اللغة وسيلة لصياغة خطاب تحريري للمرأة، فهو يتقاطع مع الدكتور الغذامي في نظريته حول اللغة التي جرى إقصاء المرأة عنها زمناً طويلاً، ولذلك لا يمكن أن نستعملها وسيلة لصياغة خطاب تحرري (لأنها) تحدد مسبقاً موقع المرأة ووظائفها داخل المجتمع، أي أنه قبل وضع القوانين التي تسعف الرجل في تدجين وتسييج حضور وإيقاع المرأة ككائن، فإن اللغة تقدم له بشكل أولي ما يرنو إليه)[25] ص 36.

إن عدم وجود تحديد دقيق وكامل لمصطلح الكتابة النسوية وغياب الإطار النظري المصاحب قد ساهم في شيوع مفاهيم مختلفة، منها أن مفهوم الكتابة النسوية يطرح ليوضع في مقابل كتابة الرجال أي تقيم الأدب على أساس الهوية الجنسانية لكاتبه وانطلاقاً من فهم يعمل على تصحيح هذا التصور الخاطئ تؤكد الناقدة نازك الأعرجي أن (الرجل هو المجتمع والمرأة ليست سوى فئة فيه، وهي لم تحقق إنجاز كونها «فئة» إلا في العصر الحديث)[26] ص 10.

تعرف سارة جامبل في كتابها النسوية وما بعد النسوية مفهوم الأنوثة بأنه (مجموعة من القواعد التي تحكم سلوك المرأة ومظهرها، وغاية القصد

منها جعل المرأة، تمتثل لتصورات الرجل عن الجاذبية الجنسية المثالية، والأنوثة بهذا التعريف نوع من التنكر الذي يخفي الطبيعة «الحقيقية» للمرأة، ولذلك فهي أمر مفروض على ذات المرأة على الرغم من أن الضغوط التي تدفع باتجاه الامتثال للنموذج الأنثوي السائد ثقافياً أصبح مستقراً في نفوس النساء أنفسهن إلى الحد الذي يجعل المرأة تنصاع له من تلقاء نفسها)[27] ص 337.

وتلتقي جامبل في هذا المفهوم مع الناقدة نازك الأعرجي التي تقدم نفس المعنى المفهوم، الأنوثة، وبسبب ذلك تعنون جامبل كتابها بـ «النسوية وما النسوية» أي أنها تجد أن مصطلح النسوية هو الأصح في التعبير عن هذه الكتابات النسوية وتوصيفها.

وكان الاتجاه الأمريكي/ الإنكليزي يميز بين الجنس والنوع على اعتبار أن الجنس هو مسألة بيولوجية، والنوع كـ (الأنوثة) هو التصور اجتماعي، في حين أن التيار التحليل النفسي يقول بأن الجنس والهوية القائمة على النوع مرتبطان، ومتداخلان تداخلاً كبيراً، وتحدد سارة جامبل مفهوم الكتابة الأنثوية بأنه مصطلح يقتصر استخدامه على نوع معين من الكتابة النقدية النسوية، التي نبعت من نسوية الناقدات الفرنسيات المعاصرات مثل إيجاري وسيسو وكرتستيفا)[28] ص 323 . وقد رأينا أن هؤلاء الناقدات يمثلن التيار الوسط، الذي يعتبر أن مفاهيم الذكورة والأنوثة مواضع للذات تشكلت نتيجة عوامل اجتماعية فقط.

ويستخدم الدكتور ميجان الرويلي وسعد البازعي في معجم - دليل الناقد الأدبي - مصطلح النقد النسوي/ النسائي ويحدد أهم سماته في أربع سمات هي: (تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنوثية: عالم المرأة الداخلي المحلي.. وينصب الاهتمام هنا على الأمور الشخصية والعاطفية الداخلية، والاهتمام باكتشاف تاريخ أدبي للموروث الأنثوي.. ومحاولة إرساء صيغة التجربة الأنثوية المتميزة

أو «الذاتية الأنثوية» في التفكير والشعور.. ومحاولة تحديد سمات «لغة الأنثى» ومعالمها والأسلوب الأنثوي المتميز في الكلام المنطوق (الحكي) والمكتوب وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر الخطاب وخصائص الصور المجازية والخيالية)[29] ص 224-225.

ويقع الكاتبان في نفس الإشكالية التي لاحظنا وجودها فيما مضى بين مفهومي «الأنثوية» و«النسوية»، ولا شك أن هذه الإشكالية قد قام الكاتبان بنقلها عند محاولة تقديم تعريف شامل مستمد من المرجعيات النقدية النسوية في مصادرها الغربية، وهذه الإشكالية هي كغيرها من الإشكاليات الأخرى التي يعاني منها المصطلح في المناهج النقدية الحداثية، وما بعد الحداثية عندما جرى نقلها من مصادرها الغربية، إذ من غير الممكن نقل هذه المناهج دون نقل إشكالياتها معها، ثم تأتي إشكالية المصطلح عند الترجمة إلى العربية.

ونظراً لشيوع استخدام مصطلح «النسوية» وكثرة تداوله في الكتابة حول أدب المرأة، فإننا آثرنا استخدامه عند الحديث عن هذا الأدب، وعن تياراته ورموزه، وخصوصيته وطروحاته إذ لم يتم حتى الآن حل هذه الإشكالية، وتجاوزها باتجاه تحديد تام وكامل للمصطلح المعبر عن هذا الأدب والنقد الذي يواكبه، وتنشغل ممارسته النقدية وفاعليته في الكشف عن «علاماته» وخصوصيته سواء في بنية الخطاب، أو في بلاغته أو أدواته التعبيرية والفنية.

الهوامش

1) مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي - د. يمنى العيد - مجلة الطريق العدد 4 - نيسان 1975م.

2) القبيلة تستجوب القتيلة - غادة السمان - حوار مع عفيف حنا - منشورات غادة السمان - بيروت 1981 - ص 121.

3) الثقافة العالمية - العدد 7 - السنة الثانية - المجلد الثاني - نوفمبر 1982 - المجلس الأعلى للفنون والآداب - الكويت.

4) فرجينيا وولف - الثقافة العالمية - العدد 7... المرجع السابق.

5) فرجينيا وولف - الثقافة العالمية - العدد 7... المرجع السابق.

6) النسوية وما بعد النسوية - سارة جامبل - ترجمة: أحمد الشامي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 2002م.

7) صوت الأنثى - نازك الأعرجي - دار الأهالي - دمشق 1997م.

8) صوت الأنثى - نازك الأعرجي... المرجع السابق.

9) صوت الأنثى - نازك الأعرجي... المرجع السابق.

10) صوت الأنثى - نازك الأعرجي... المرجع السابق.

11) النص المؤنث - زهرة الجلاصي - دار سارس - تونس 2002م.

12) النص المؤنث - زهرة الجلاصي... المرجع السابق.

13) النص المؤنث - زهرة الجلاصي... المرجع السابق.

14) المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود - أفريقيا/ الشرق 1994م.

15) مساهمة المرأة في الإنتاج الأبي - د. يمنى العيد - مجلة الطريق... المرجع السابق.

16) المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.

17) علامات في الثقافة العربية - بول شاوول في حوار مع خناثة بنونة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979م.

18) علامات في الثقافة العربية - بول شاوول في حوار مع خناثة بنونة... المرجع السابق.

19) علامات في الثقافة العربية - بول شاوول في حوار مع خناثة بنونة... المرجع السابق.

20) علامات في الثقافة العربية - بول شاوول... المرجع السابق.

21) المرأة واللغة - د. عبدالله محمد الغذامي - المركز الثقافي العربي - بيروت 1996م.

22) المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.

23) المرأة والكتابة - رشيدة بنمسعود... المرجع السابق.

24) الرواية النسائية والجسد الأنثوي - د. عبدالله إبراهيم - مجلة عمّان - العدد 38 آب 1998م.

25) الهوية والاختلاف: في المرأة والكتابة والهامش - محمد أفاية - دار أفريقيا/ الشرق - بلا تاريخ.

26) صوت الأنثى - نازك الأعرجي... المرجع السابق.

27) النسوية وما بعد النسوية - سارة جامبل - ترجمة أحمد الشامي... المرجع سابق.

28) النسوية وما بعد النسوية - سارة جامبل... المرجع السابق.

29) دليل الناقد الأدبي - دميجان الرويلي د. سعد البازعي - المركز الثقافي العربي - بيروت 2000 - الطبعة الثانية.



قراءة في منهجية

الإنشاء الطلبي وغير الطلبي

مشتاق عباس معن

نعمد في هذه الورقة النقدية إلى الغور في أساسيات المفهوم الدقيق للترجي، وكذا الحال بالموضوعات الأخرى المذابة في «التمني» لنؤكد عمق الارتباك الذي أصاب منهجية البلاغيين القدامى، والدارسين المحدثين، في ترتيب حقل «الإنشاء الطلبي» ونظيره «غير الطلبي»، فضلاً على تقويم مكانة بعض موضوعاتهما.

وسنحدد وجهتنا تجاه حل هذا الإشكال عبر محورين، لخصناهما بالآتي:



المحور الأول: الارتباك في تقويم الترجي:

أشرنا في دراسة سابقة[1] إلى مدى الارتباك الذي ألحق بتحديد موقعية «الترجي» من منظومة الحدود المعرفية التي يحتويها «الإنشاء الطلبي» في حديث البلاغيين القدامى والدارسين المحدثين. ولعل ملامح الارتباك كان عند الدارسين المحدثين أكثر من ملامحه في كتابات القدامى.

لكننا وقفنا عند هذا الارتباك وحاولنا الكشف عن مرجعياته وأسباب ولادته عندهم، وذكرنا أن الحل الأمثل لمثل هذه التفاوتات هو عزل «الترجي» عن فرعية «الإنشاء الطلبي»، وأصلية «الإنشاء غير الطلبي»، وإكسابه الموقع الذي يستحق.

وقد حددنا ملامح ذلك الموقع الاستحقاقي للترجي بـ: «أن يكون نوعاً من أنواع الإنشاء الطلبي، ومستقلاً عن موضوع «التمني».

ونضيف إلى ما ذكرنا سالفاً من أدلة على ضرورة هذا الإجراء، أسباباً أخرى نجملها بالآتي:

1 - إن انطباق معايير الإنشاء الطلبي على آليات اشتغال هذا الموضوع البلاغي، يؤكد أهليته في الاستقلال، فهو يستدعي مطلوباً، وذلك المطلوب غير حاصل وقت طلبه، يضاف إلى ذلك أن زمانية قيامه تتحقق بمرحلة تعقب ذكر الطلب. وهذه السمات العامة لـ «الترجي» تؤكد حقوقيته في وسم الأصلية لا الفرعية؛ لأنه يحمل ملامح أي نوع آخر من أنواع «الإنشاء الطلبي» الرئيسة.

2 - إن محاولة تذويب «الترجي» في مضمون «التمني» أدى إلى ولادة فرع جديد من التمني اصطلح عليه البلاغيون بـ «التمني الممكن غير المطموع في نيله» كقوله تعالى: ﴿ياليت لنا مثل ما أُتي قارون﴾ [القصص/ 79].

ومثل هذا التوجه يبين أمرين:

أ - تناقض هذه الوظيفة المؤداة من هذا النمط من التمني مع الوظيفة المعنوية المؤداة من موضوع التمني الرئيس، فالتمني يتعلق بالمستحيلات، وهو أمر أجمع عليه القدامى والمحدثون[2]، فكيف يكون مستحيلاً في دلالة الحقل الرئيسة، ومن ثم يتفرع ليكون في إحدى معانيه الحقيقية ممكناً.

ب - جاء هذا التناقض في عملية التذويب التي مورست بحق «الترجي»، فلو اعترف القدامى والمحدثون بأصليته ونبذوا القول بفرعيته، لساغ أن يكون هذا المعنى المؤدى انزياحاً لأنساق تركيبية التمني نحو معنى «الترجي»، لكن فرعية الترجي منعت البلاغيين من تشبيه أصل بفرع؛ لأن المنطق يقول بعكس هذه الممارسة.

3 - إن احتواء «الترجي» على المؤهلات الأساسية لتسنيمه موقع النوع الأصلي لا الفرعي، تجعلنا نقول بأصليته، ومن ذلك:

أ - كونه مصطلحاً له مفهوم محدد وواضح عند القدامى من بلاغيينا والمحدثين من دارسي البلاغة.

ب - حيازته لأدوات رئيسة تحدد مركزيته وتميزه من سواه من موضوعات اللسان العربي، فله الحرف «لعل» والأفعال «عسى» و«حرى» و«اخلولق»، فهو بذا يفوق الرصيد الأداتي لـ «التمني».

ج - تحقق الانزياح المعنوي في دلالة أداته الرئيسة «لعل»، بحيث وردت الكثير من الشواهد التي تؤكد ذلك التحول الوظيفي، وهو أمر يكمّل حلقة البنيان الرئيس لنوع «الإنشاء الطلبي».

كل هذا يدعونا إلى الاعتراف بأحقية هذا الموضوع لأن يكون نوعاً رئيساً، مستقلاً، جاء في ذلك حال أنواع «الإنشاء الطلبي» الأخرى.

وتبعاً لهذا الاستنتاج، يمكن لنا أن نرتب مفردات هذا الموضوع على حسب ما رُتبت مفردات الأنواع الرئيسة الأخرى المنتمية إلى «الإنشاء الطلبي»:



❖ الترجي:

يعرّف بأنه: طلب تحقق أمر محبوب ممكن الحصول.

أدواته الرئيسة:

أ - الحرفية:

- لعل.

ب - الفعلية:

- عسى.

- حرى.

- اخلولق.

المعاني البلاغية التي يخرج إليها:

- التمني.

المحور الثاني: إعادة ترتيب المنهج وفقاً لمعايير القدامى:

درج علماؤنا القدامى من البلاغيين، وكذا الحال بالدارسين المحدثين ممن اتبعوا سبيلهم، على جعل «الإنشاء الطلبي» على خمسة أنواع، هي:

- الاستفهام.
- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.

وحاول بعض المحدثين الإضافة إلى مفردات هذه الأنواع أنواعاً أخرى، استمدوها من إشارات القدامى، أو من عندياتهم.

فقد جعل الأستاذ الأزهر الزناد الإنشاء الطلبي على تسعة أنواع، هي:

- الاستفهام.
- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.
- الترجي.
- التحضيض.
- العرض والالتماس.
- الدعاء.

وقارب الدكتور تمام حسّان هذه الإضافة، من خلال جعله الإنشاء الطلبي على اثني عشر نوعاً، هي:

- الاستفهام.

- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.
- التحضيض.
- العرض.
- الدعاء.
- التحذير.
- الإغراء.
- الاستعانة.



أما نحن فنميل إلى جعل أنواع «الإنشاء الطلبي» على ثمانية فقط، مفادها:

- الاستفهام.
- النداء.
- الأمر.
- النهي.
- التمني.
- الترجي.
- التحضيض.
- العرض.

وسنوضح من خلال الآتي من قراءتنا هذه سبب اقتصارنا على هذه العدة، وذلك وفقاً لثلاث نقاط هي:

النقطة الأولى: محاكمة الإغراء والتحذير:

لا نرى صوابية ضم «الإغراء والتحذير» إلى مفردات «الإنشاء الطلبي»، للسببين الآتيين:

1 - إن إدخال أي عنصر جديد على هيكل معرفي معين بحجة فرعيته عنه، لابد أن يكون مدعّماً بدعائم كثيرة، لعل أهمها: تقارب الخصائص العامة الحاكمة لمبنى الداخل والمدخول عليه.

لذا يجب علينا أن نبحث عن موافقة ملامح المفردات التي نرغب في إلحاقها بموضوع الإنشاء الطلبي، بملامح المفردات القارة أصلاً فيه، ويتحقق ذلك القياس بفحص انطباق المعايير العامة لأنواع الإنشاء الطلبي على الأنواع الجديدة التي نرى انتسابها إلى الحقل نفسه.

وبقراءة فاحصة لملامح «الإغراء والتحذير» لا نجدها تنطبق على الملامح العامة المستنبطة من معايير الميز الأساسية المعترف بها عند القدامى والمحدثين.

فهما ليسا من أنواع الطلب، وحتى الدكتور تمام حسّان الذي رأى ضمهما إلى «الإنشاء الطلبي»، عرّفهما بتعريف يوحي بذلك.

فـ «الإغراء» عنده: (ترغيب المخاطب في شيء يحمد به)[3]، و«التحذير»: (تنبيه المخاطب إلى ما ينبغي له أن يتجنبه، فهو أقل من النهي دخولاً في قبيل الكبح)[4].

2 - لا يوجد هناك ما يدعم هذا التوجه من تراثنا البلاغي، بحيث يكون مستنداً أولياً له.

النقطة الثانية: محاكمة الدعاء:

لا نرى مسوّغاً قوياً لتوسيع مساحة «الدعاء»؛ ليكون موضوعاً قائماً برأسه، لذا نحن ندعو إلى استبعاده للأسباب الآتية:

1 - إن أهم ركيزة معرفية تحقق بنيان النوع الرئيس المشكّل بانضمامه إلى الأنواع الأخرى لموضوع «الإنشاء الطلبي»، تتمثل بالأدوات الأساسية، والصيغ الرئيسة المشكّلة لهيكله المعرفي في حقل «النحو»، بجميع أنواع الإنشاء الطلبي تخضع لهذا السياق؛ لأنه أساس العدول نحو البلاغة.

فانزياح تلك الأدوات أو الصيغ ذات المعاني الحقيقة نحو معان جديدة، هو الذي يسوّغ إدخالها في الحقل البلاغي، وإلا بقيت قارة الحقل النحوي.

ولو دققنا ببنية «الدعاء» المرام إدخالها في موضوعات «الإنشاء الطلبي»، لوجدناها مفتقدة إلى تلك الركيزة الرئيسة، مما يجعل احتمالية قبول ضمّها ضعيفة جداً، وقد أكد الدكتور تمام حسّان - الراغب بضمها - ذلك الافتقاد بقوله: (وليس للدعاء صيغة محددة فقد يستعمل فيه الماضي نحو: بارك الله فيك، والمضارع نحو: يحفظك الله، والأمر نحو: اللهم اغفر لنا، والجملة الاسمية نحو: والله المسؤول أن يبارك لك وقولك: لك الأجر إن شاء الله، ويستعمل فيه الرجاء أيضاً نحو: لعل الله يجزيك عنا خيراً، والمصدر المنصوب نحو: هنيئاً لك...)[5].

2 - أن «الدعاء» هو معنى بلاغي متفرع عن انزياح البنية النحوية ذات المعنى الحقيقي في موضوعين من موضوعات الإنشاء الطلبي، هما: الأمر والنهي[6].

وقد ذكر الأستاذ الأزهر الزناد والدكتور تمام حسّان إلى تولده عن الأمر ولم يشيرا إلى تولّده عن النهي، إذ ذكر الأول أن الدعاء يأتي (من صيغة الأمر [كقوله تعالى] ربّ اشرح لي صدري ويسر لي أمري)[7]، وكذا الحال بالثاني[8].

ويعد هذا الأمر نقصاً في إتمام مفردات هذا النوع الجديد الذي يرغبان بإلحاقه بالإنشاء الطلبي.

يضاف إلى ذلك أن عزل المعاني البلاغية لأن تكون موضوعات رئيسة

قائمة برأسها، يفتح الباب أمام عزل معان أخرى، فضلاً عن أن ذلك العزل لا يستند إلى مستند قوي أو منطقي ليكون شرعياً.

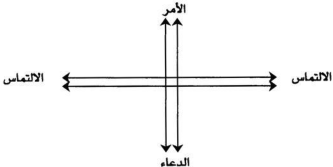
وحتى لو سلمنا جدلاً بأن هذا الموضوع يصلح للعزل، فما المعاني البلاغية الأخرى التي تنزاح عن بنيته، فكونه معنى حقيقياً لا يبيح لنا إدخاله في حقل البلاغة؛ لأن المعنى الحقيقي هو القاعدة النحوية التي تكون مرتكزاً لولادة المعاني البلاغية، فإذا ما عجزنا عن توليد المعنى البلاغي المنزاح، بقي الموضوع نحوياً ولا شأن للبلاغة به.

3 - أن «الدعاء» هو المستوى الأخير من مستويات طلب تحقق «الأمر»، فالأمر له ثلاثة أوجه، واحد منها حقيقي واثنان بلاغيان، ويحددهما طرفا الأمر.

فإذا كان طلب فعل الشيء موجهاً من مرتبة عليا إلى من هو في مرتبة دنيا، فهو «الأمر» الممثل لوجه الحقيقي.

ولو تحدد مرتبة الطالب بذلك الأمر مساوية لمرتبة المطلوب منه القيام بذلك الأمر، فهو «الالتماس» وهو الوجه البلاغي الأول، والثاني من وجوه الأمر بنحو عام.

أما إذا كان موجهاً من الأدنى إلى الأعلى، فهو «الدعاء» وهو الوجه البلاغي الثاني، والأخير من وجوه الأمر الثلاثة.



فإذا ساغ لنا أن نعزل الوجه الأخير من وجوه «الأمر»، فلِمَ لا نعزل الوجه الثاني، وقد ألمح إلى ذلك الأستاذ الأزهر الزناد حينما أضاف لفظة «الالتماس» إلى نوع «العرض» - الذي رغب في إضافته إلى موضوعات الإنشاء الطلبي -، وهي محاولة لا تعوّض عن هذا التجاوز؛ لأنها إضافة غير وظيفية، فحديثه في ذلك الموضوع كان مخصصاً لموضوع «العرض» فقط، ولا صلة له بـ «الالتماس» المكوّن للوجه الثاني لوجوه «الأمر» البلاغية.

النقطة الثالثة: إضافة الشرط:

يأتي التمني على سبيل (التعبير عن عاطفة المتكلم [الذي] يحتل مركز الثقل، وإن اقترن بطلب يدرك مقدمة نفسه صعوبته أو استحالة تنفيذه)[9]، لذا فـ (التمني نوع من الطلب والفرق بينه وبين الطلب: أن الطلب يتعلق باللسان والتمني شيء يهجس في القلب يقدره المتمني)[10].

ولعل هذا المستوى من الانفعال النفسي المتحقق في نفسية المتكلم، وتواؤمه مع نسقية التمني في لسان العرب، هو الذي دعا الأدوات النحوية الأخرى التي وضعت لتأدية وظيفة معنوية معينة لتنزاح من قاعدتها القارة إلى فضاء دلالي جديد قوامه «التمني».

ولعل أقرب الأدوات النحوية التي تتواءم مع هذا البعد الاستحالي في تحقق الطلب المرام نيله، هي أدوات الشرط التي تتداح معانيها نحو الامتناع.

فقد أكد النحاة أن الأداة «لو» تنتمي إلى قائمة أدوات الشرط غير الجازمة، وتؤدي وظيفة معنوية قوامها: امتناع الامتناع[11].

ويتساوق الامتناع الموجود في صميم دلالتها النحوية، مع المنعة الموجودة في بنية التمني، لذا تؤدي «لو» معنى التمني إن كان المتمني عزيزاً لا يمكن تحققه، أو لكونه بعيد المنال.

(ولكي تؤدي «لو» هذه المهمة الإنتاجية الطارئة، فلابد من تحقق بعض المواصفات السطحية، حيث ينتصب الفعل «تحدث»، وهذه العلامية الإعرابية

ترتد إلى المستوى العميق الذي تضمر فيه «أن» محدثة هذا الانتصاب، ومن ثم يأتي التحول لإنتاج التمنى على النحو التالي:

(أ) إن وقع منك إتيان، فإنه يقع مني تحديث.

(ب) أتمنى أن يقع إتيان فتحديث.

(ج) ليتك تأتيني فتحدثني.

(د) لو تأتيني فتحدثني.

فالتركيب الأول يقدم «أصل المعنى» رابطاً بين الشرط والجواب اقتضاء لهذا الأصل، ثم ينزلق التركيب من الشرطية إلى منطقة التمني في «ب»، حيث يأتي الفعل «يقع» في سياق «أن» منصوباً ليشكل مصدراً تقديرياً هو «الوقوع» معلقاً بما بعد الفاء «فتحديث»، فالتركيب يأخذ نسق الشرط على مستوى السطح، وإن دخل منطقة التمني بتأثير الفعل الذي يتصدره. وفي «ج» تحضر «ليت» كأداة تحولية لفعل التمني، ونصب «تحدث» بأن مضمرة في العمق، بعد الفاء الممهدة لجواب التمني.

ثم في التركيب الأخير يحدث إحلال وإبدال - على مستوى السطح - حيث تحضر «لو» المفرغة من «أصل المعنى» لتؤدي مهمة «ليت»، وأداؤها لهذه المهمة يعتمد على أن دلالتها الأصلية صالحة للتعامل مع «الممنوع والمحال»، ليكون إنتاجها النهائي هو: «لو حصل ما يتمنى وهو الإتيان فالتحديث، ليسرنا ذلك» وهو ما يعني أن «لو» قد استحضرت - في العمق - وظيفتها الإنتاجية الأصلية أثناء ممارستها الطارئة في إنتاج التمني، وتلك هي الإضافة التي تغيب عند استخدام «ليت»[12].

وتحقق الأداتان «لولا» و«لوما» الشرطيتان هذا البعد الوظيفي، لكونهما يشتركان مع الأداة «لو» بعدة سمات، منها:

1 - كل هذه الأدوات تنتمي إلى خانة «الحروف».

2 - كلها تنتمي إلى أسلوب الشرط غير الجازم.

3 - كلها تنتمي إلى ما وسمه الدكتور تمام حسان بـ «الشرط الامتناعي»[13]، نعم هناك بعض الفروق بين امتناعية «لو» وامتناعية «لولا» و«لوما»، فالأولى - كما ذكرنا - تأتي: امتناع لامتناع، في حين تأتيان «لولا» و«لوما» لتأدية وظيفة: الامتناع لوجود، وقد أكد هذا الأمر صاحب الكافية الشافية:

على امتناع لوجود دلتا «لولا» و«لوما» حيث باسم خُصَّتا[14]

لكنها تؤدي في نهاية المطاف وظيفة معنوية واحدة، إن تساوقت أنساق تركيبها مع ذكرنا من تحوّل «لو» إلى تأدية معنى «التمني».

يضاف إلى ذلك أن هاتين الأداتين «لولا» و«لوما» تؤديان وظيفة معنوية أخرى غير الشرط، إذ تنزاح ركائزهما المعنوية من قرارة الشرط إلى «العرض والتحضيض»، إن جاءا في سياق معين.

وقد أشار النحاة إلى ذلك التحول الوظيفي، ومن بين هؤلاء صاحب الكافية الشافية، إذ قال بعد أن ذكرهما:

وبهما التحضيض مز و«هلا» «ألا» كذا وأولهن الفعلا[15]

وقد شرح ابن مالك هذا القول، بأن هذين الحرفين (يدلان على التحضيض فيختصان بالأفعال كقوله تعالى: ﴿وقالوا لولا أُنزل عليه ملك﴾ [الأنعام: 8]، وقوله: «لو ما تأتينا بالملائكة» [الحجر: 7][16].

وعلل ابن يعيش ذلك التحول بتركيبة الأداتين، فـ (اعلم أن هذه الحروف مركبة تدل مفرداتها على معنى وبالضم والتركيب تدل على معنى آخر لم يكن لها قبل التركيب وهو التحضيض، والتحضيض: الحث على فعل الشيء، يقال: حضضته على فعله، إذا حثثته عليه، والاسم الحضيضي، فـ «لولا» في معناها التي للتحضيض مركبة من «لو» و«لا»، فلو معناها: امتناع الشيء لامتناع غيره، ومعنى «لا» النفي، والتحضيض ليس واحداً منهما، وكذلك «لوما» مركبة من «لو» و«ما»، و«هلا» مركبة من «هل» و«لا»، و«ألا» في

معناها مركبة من «أن» و«لا» ومعناها كلها التحضيض والحث، وإذا وليهن المستقبل كن تحضيضاً، وإذا وليهن الماضي كن لوماً وتوبيخاً فيما تركه المخاطب، أو يقدر فيه الترك، نحو قول القائل: أكرمت زيداً، فتقول: هلا خالداً، كأنك تصرفه إلى إكرام خالد، وتحثه عليه، أو تلومه على ترك إكرامه...)[17].

وتأسيساً على ما مر ذكره يكون هذا الموضوع ملحقاً بأنواع الإنشاء الطلبي، وممنهجاً وفقاً لمنهجية موضوعاته على النحو الآتي:

❖ الشرط الامتناعي:

يدل على امتناع حصول الطلب إما لامتناع أو لوجود.

وأدواته الرئيسة هي:



- لو.
- لولا.
- لوما.

أما المعاني البلاغية التي تؤديها فهي:

1 - التمني.

2 - التحضيض.

الهوامش والمصادر

1) التمني: المنهج واستلاب الموضوعات الأخرى، دراسة مقدمة للنشر في مجلة «جذور التراث».

2) ينظر: مفتاح العلوم: 147، وشروح التلخيص: 238/2: دار البيان العربي – دار الهادي/ بيروت/ ط 4/ 1992م، وأساليب بلاغية: 126، وعلوم البلاغة: 60، وغيرها.

3) الخلاصة النحوية: 141.

4) م.ن.

5) م.ن: 144.

6) أشار الدكتور تمام حسّان إلى أنه يتفرع عن الترجي أيضاً ومنابع لسانية أخرى ذكرناها في النص المنقول عنه في المتن.

7) دروس في البلاغة العربية: 132.

8) الخلاصة النحوية: 144.

9) علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة: د. صلاح فضل: 55.

10) شرح المفصل: ابن يعيش: 11/9.

11) ينظر: قواعد اللغة العربية والتطبيق عليها: د. أحمد شلبي: 238-239.

12) البلاغة العربية: قراءة أخرى: 282-283.

13) ينظر: الخلاصة النحوية: 134 وينظر المخطط الموجود في: 136.

14) شرح الكافية الشافية: ابن مالك: تحقيق: علي محمد معوض وعادل أحمد عبدالموجود: 182/2: دار الكتب العلمية/ بيروت/ ط 1/ 2000م.

15) شرح الكافية الشافية: 183.

16) شرح الكافية الشافية: 184.

17) شرح المفصل: ابن يعيش: 144/8 : عالم الكتب/ بيروت – مكتبة المتنبي/ القاهرة.



النسقية العربية واللفظية العربية في الحداثة الشعرية

حسن ناظم

هذا بحث يقارن بين مشروعين في كشف الكمون، والاختفاء، والإضمار، والتخفي، والتحجب، والستر، والتقنع، والتخبئة، إلخ. أحدهما يلاحق *النسقية العربية*، والآخر *الشكلية – اللفظية العربية*. ينعي الأول علينا بغضب غفلتنا عن ذلك الثابت الثاوي في طيّات شعرنا العربي عبر تاريخه، وينعى الثاني علينا بحسرة تخلينا عن الروح وانهماكنا في المادة. الأول يهمّه كشف اختباء الأنساق عبر ظاهرها اللفظي. والثاني كشف غياب التجربة الروحية عبر الشكلية – اللفظية. وكلاهما يتوجه من السطح إلى العمق، من الظاهر اللفظي إلى الباطن الدلالي. لكن كلام الأول كلام معملي، تقرقع فيه الأدوات، وترن المصطلحات، أما الثاني فكلامه نفثه مصدور.

يستند المشروع الأول إلى خبرة النقاد عبر الاعتماد على أطروحات غربية في *النقد الثقافي* للكشف عن *الأنساق المضمرة*، وهو يمتص نظريات غربية ويتمثلها ويزيد عليها من أجل تبيئة منهجية يراها أكثر ملاءمة للكشف عن النسقية، ويستند المشروع الثاني إلى *خبرة الشاعر* في الكشف عن القيمة الحقيقية للشعر. عمل الأول في الثقافة/ الفكر، فبحثه يفكك الأنساق الثقافية، وهذا يستبطن تفكيك الشخصية العربية التي تخلقت سماتها داخل الشعر بما أنه يجلي الأنانية والطبقية والاستبداد، وعمل الآخر عمل في النقد والفكر والثقافة أيضاً وهو يعالج البنى الفكرية المستحكمة في ذواتنا، والمترسبة لاشعورياً في لاوعينا. والنسقية هنا هي المسؤولة عن عوائقنا الحضارية، وقل الشيء نفسه بالنسبة لانتشار اللفظية والشكلية في مجمل أنشطتنا الفكرية والثقافية.

الأول سعي للكشف عن أسس القناعات التي جعلت النسقية سائدة، وهو أيضاً توصيف لهذه الأسس منبث في تضاعيف الكتاب برمته. وخلاصة

مرماه تجلية العيوب التي تتغطى بالجمالي. والآخر سعي للكشف عن اللفظية والشكلية اللتين تتخفيان تحت الجمالي. وكلاهما يستدرجان المضمر إلى السطح، ويخترقان حجب الجماليات اللفظية لينفذا إلى ذلك الذي ظل نائماً طيلة قرون يرتع في مخيلاتنا مطمئناً لشغفنا، وسهونا عنه، بجمال الحجب المزدانة بالتطاريز الخلابة.

ربما يضمر عبدالله الغذامي صاحب كتاب «*النقد الثقافي*»[1] – وهو يكتب كتابه، وهو بعد لم يقرأ كتاب فوزي كريم صاحب «ثياب الإمبراطور»[2] (نفترض ذلك لأن الكتابين صدرا في العام نفسه 2000) – نقداً لكتاب فوزي كريم حين يشترط «مؤلفاً مزدوجاً» (ص 74) يعمل على مستويي النقد والثقافة في آن، ويتحقق فيه الشرط النقدي والشرط الثقافي ليدير الدفة بمنهج منضبط، وما لم يكن ذلك فإن تغيير مجال البحث فقط سيوقع الدراسة في فخ النسقية. ينظر (ص 74). فهل النتائج التي توصل إليها فوزي كريم واقعة في فخ النسقية وهي نفسها نتائج الغذامي؟ ببساطة لأن فوزي لم يعتمد أسساً منهجية ومفهومية غربية في دراسته، أم أن مشروع فوزي كريم يضع على المحك مشروع الغذامي؟ أي ربما يضمر فوزي كريم نقداً ضمنياً للغذامي، وهو بعد لم يقرأ كتاب الغذامي أيضاً: إن فوزي قد يثير سؤالاً جدياً يقدمه إلى مشروع الغذامي يتعلق بجدوى تسلحه بكل تلك العدة النظرية، مصطلحات ومفاهيم واقتراحات وتعديلات، لكي يصل إلى النتائج نفسها؟ وهل أبالغ في القول إن الغذامي وقع في فخ نسقية جديدة قابعة في أعماقنا منذ أن اكتسحنا وأغرانا فكر الآخر الغربي ومنهجه في معالجة مشكلاته فرحنا نسقطها على مشكلاتنا بدعوى تجردها من التاريخ والثقافة والعرق الدين، ليكون مسوغاً إدمجاها في أوضاعنا المختلفة جذرياً عن الأوضاع التي نجم عنها ذلك الفكر والمنهج. وبهذا الصدد، يمارس الغذامي نقلة سريعة من توظيفه مدخرات الحداثة الغربية إلى توظيفه مدخرات ما بعد الحداثة الغربية، نقلة سريعة ربما خشية فوات الأوان؛ وأقول مدخرات لأن ثقافتنا العربية لم تزامن، في منطلقاتها وأفكارها ومناهجها، الثقافة الغربية على

الإطلاق، وهل يمكن ذلك؟ فنحن دائماً تالون، وحينما يشرع الفكر الغربي بتطوير مدخراته نهرع نحن إلى تصريفها في أسواقنا، فمرة تجد بضاعتنا المستوردة رواجاً يسكنه الخوف، ومرة تجد رواجاً يسكنه الإعجاب والدهشة. وتلك مشكلة ساهمنا جميعاً في تعزيزها. ولنجعل هنا فوزي كريم يساعدنا في كشف هذه العقدة. فهو ينظر إلى حداثتنا الشعرية بأسى بالغ كونها تطمح إلى القفز على الواقع الذي تحيا فيه، «إنها ببساطة طليعية عالم ثالثية أو رابعية تتجاوز بالوهم لا زمنها المسكين وحده، بل زمن الغرب الذي يطمع اليوم بسكنى الفضاء. ولا تتجاوز لغتها النائمة في (لسان العرب) بل لغات الغرب التي تعيد تنقيح معاجمها أكثر من مرة في العام الواحد. ولا تتجاوز مدركاتها التي تتناهبها السلطات القامعة والأحزاب القامعة والجماهير القامعة أيضاً، بل مدركات الغرب التي لا تحصيها الفهارس الإلكترونية»[3]. هذه المفارقة التي ألح عليها كثير من منظرينا لم تحل دون ولع الغذامي بما بعد حداثة الغرب لكي يستدرجها، عن سابق تصميم، من تخلفنا وانحطاط واقعنا إلى مشروعه القمين بالإعجاب مع ذلك. ولقد عزز في معجب الزهراني قناعتي بأن مشروع الغذامي لم يكن بحاجة ماسة إلى ذلك الجهد النظري الانتقائي الذي بذله في القسم الأول من كتابه. ولعلي أنوه بالملاحظة التي أبداها الزهراني - وهو الذي تولى على حياء واضح تسويغ بعض المآخذ على الغذامي - فيما يتعلق بالعلاقة بين الجانب التنظيري والجانب التطبيقي من كتاب «*النقد الثقافي*». فهو يرى أن قناعة الغذامي بوجود النسقية، وقناعته بأنها سبب الأزمة الثقافية حدت به إلى اختيار نظرية (النقد الثقافي)، وليس العكس. وبتعبير آخر، فإن النتائج التي توصل إليها الغذامي كانت وليدة تفكيره الخاص وليست وليدة النظرية التي ساقها عنوة إلى مشروعه، حتى كأن مشروعه لا يتحصل على مصداقية ما لم يتم بمرجعية الآخر. ولذلك بدا الجانب التنظيري من مشروع الغذامي «ملحقاً» بكتابه، بل قد يبدو «نابياً»[4]. لقد طفق الغذامي يغرف على هواه من مدخرات النقد الثقافي الغربي

فجاءت «ذاكرة مصطلحه» مصابة بالعطب الجزئي، ومصادره في ذلك تبقى مصادر انتقائية، فهل تغفل بعض المصادر، وتشدد على بعضها الآخر.

لا يدور في خلد الغذامي، غالباً، إلقاء تبعة ثبات الأنساق على الممارسات السياسية. وهو نادراً ما يشير إلى التأثير التبادلي، وربما الإكراه القسري، بين الممارسات الشعرية والممارسات السياسية. إنه يغلب قوة تأثير الأنساق الشعرية المضمرة على سواها، ويصب جام غضبه عليها من دون محاولة صب جام غضبه على الظروف التي ولدت هذه الأنساق، ومعظمها سياسية. حتى ليبدو أن النسقية التي «شعرنت» فعالياتنا الثقافية والاجتماعية والوجودية قد تولدت من الفراغ. وإلحاحه على هذه الموضوعة يفوق كل إلحاح، فالمهمة الجليلة التي أخذها على عاتقه - تعرية الأنساق التي تتحكم في حياتنا - تتغافل عن الشأن السياسي الراهن بما أنه مازال يسعى حثيثاً إلى ترسيخ النسقية نفسها، ومن هنا فإن مطارداته اللاهثة وراء الأنساق الثقافية تتوقف حالما يلوح خطر الملاحقة الشمولية ليكتفي بأمثلة، وربما مثال واحد، لفضح علامات النسقية واستحكامها في نماذجنا السياسية. إن المحاذير السياسية مازالت تلقي بظلالها الثقيلة حتى على كاهل الذي يجندون أنفسهم لكشف شمولي. فلماذا لا نحمل السياسة مشكلة ثبات الأنساق، وللسياسة الدور الأكثر فاعلية في ترسيخ الثابت مادام المتغير يغيرها؟ ويبدو أن الشعراء، في مشروع الغذامي، الحراس الأمناء والساهرون الوحيدون على صيانة هذه الأنساق الثقافية الضاربة جذورها في أعماق نفوسنا وتاريخنا. أما السياسيون فلا دور لهم سوى الغبطة والاستجابة الطربة لما يقوم به الشعراء من تدعيم لأسس أنساقهم الشعرية رفقة الأنساق السياسية التي هي جزء من الأنساق الثقافية العامة. والحق إن العكس صحيح، فالذي يقوم بدور توجيه الطاقات، إبداعية وغير إبداعية، نحو ترسيخ النسقية إنما هم السياسيون بالدرجة الأولى منذ ما سمي بخلفاء بني أمية وبني العباس حتى خلفاء العصر الحديث الذين يسيرون على النسقية نفسها، بل حتى أنهم يتلقبون بالألقاب نفسها أحياناً. وحتى الآن مايزال

الشاعر حين يقف بين يدي السلطان إنما يستجيب لما تمليه إرادة السلطان ورغباته أولاً، رغبات السلطان التي تلازمها رهبة الشاعر، وإلى مطامحه كشاعر ثانياً، مطامح الشاعر التي تلازمها الرغبة[5]. ولو شئنا التعبير عن ذلك بحسب أطروحة فوزي كريم فسنقول: إن الشاعر حين يقف بين يدي السلطان يتغافل عن تجربته الروحية، وعن أفكاره، ومشاعره، ليستجيب إلى أولويات السلطان، وأفكاره، ومشاعره. وهذا الإغفال الباهظ للتجربة الروحية ومحاولة مقاومة انعكاسها على الشعر، عزز النسقية أو ثبات الأنساق. وبالعودة إلى تحليلات الغذامي للعلاقة بين الشاعر والحاكم/ المادح والممدوح، تتراءى لي صورة تضج بالمفارقة: صورة الحاكم المذعور من جبروت الشاعر، الممدوح المروع بسطوة المادح، يقول في وصف الشعراء بضاعتهم المتجنية: «إنه (الشاعر) ليوظف هذا التجني لممارسة التخويف ولتوظيف فعل التخويف لإحداث الرهبة في نفس الممدوح، ومن ثم دفعه للرغبة بهذا المجد الموعود» (ص 186). ولنلاحظ، مرة أخرى، أن الشاعر هو وحده من يحوز قدرة الترغيب والترهيب، ولا أمل للممدوح سوى اختيار الاستجابة المناسبة لهما. ولننصت إلى الغذامي بعد تعليقه على قصيدة لأبي تمام في مدح أحمد بن أبي داود: «هنا يعرض الشاعر بضاعته، وإن كانت بضاعته مغشوشة، ومن ذا يقف في وجه السيد الشاعر أو السيد الشعر، هذا الذي حكمه هو النافذ، مع أنه حكم ظالم» ص 185. وهنا لست أعترض على النص، بل أود أن أبين مجافاته للمنطق السليم. ولا تعليق لي أكثر من دعوة القراء إلى استبدال لفظة الشاعر في النص بلفظة الحاكم ليروا أيهما يثير في دواخلهما مصداقية معينة، أية مصداقية، وآمل أن لا يقال عن القراء إنهم كلهم مخترقون أيضاً من وحش النسقية.

من جانب آخر، يعد الغذامي الإسلام أول «موقف مضاد للشعر» – عبر التنويه بالحديث النبوي «لئن يمتلئ جوف أحدكم...» وآية ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون..﴾ – لكنه يتجاهل مشكلة لا مفر منها: إن الشعر الذي أيده الإسلام بشخص النبي كداعم للعقيدة الجديدة كان يتضمن العيوب النسقية نفسها،

تلك التي جعلها الغذامي هدفاً يسعى نحو كشفه. فالشعر في صدر الإسلام، ذلك الذي وقف مع الدعوة، كان حماسياً، هجائياً، مديحياً. أليس الإسلام أول محارب للعيون النسقية بما هي مكونات للشخصية العربية، ألم يبدل الإسلام مكونات هذه الشخصية العربية تبديلاً جذرياً فأنسنها، وأرهف إحساسها بالعالم والإنسان والطبيعة، فلماذا لم يؤنسن الشعر ويلغي نسقيته القديمة ليعبر عن الشخصية التي يصوغها الإسلام صياغة جديدة؟

إن النسق الثقافي في شعر الدعوة الجديدة بقي هو هو نسقاً جاهلياً، حتى إذا تحول ظاهره المجازي من الولاء إلى القبيلة إلى الولاء إلى الإسلام، فنسقه هو هو، وبلاغته هي هي.

وينوه الغذامي بنكوص التأسيس الإسلامي الأصيل للحياة في أعقاب نزوان بني أمية على السلطة، لكنه سرعان ما يصرف النظر عن تحميل هذه «الردة» الكبرى أية مسؤولية ثقافية تتعلق بما ترسخ في أثنائها، وفيما بعد، من سياقات ثقافية اجتماعية سياسية هدمت البناء الحديث لأخلاقيات الإسلام، وبدلاً من ذلك يلح إلحاحاً مريراً على النسق الشعري، وقد بحث هذه المعضلة عبدالعزيز السبيل فوضع المسؤولية الأكبر على ما دعاه «سيسنة» وليس «شعرنة»[6]. كما أنه رأى إلى الغذامي رؤية مكثفة ملؤها المكاشفة، يقول: «يتولى الغذامي، حسب فهمي، الدفاع غير المباشر عن السلطة السياسية عبر التاريخ؛ وذلك بتحميل الشعراء فقط مسؤولية تخلف الأمة»[7]. نعم إن الغذامي مشغول بـ «حكومة البلاغة الفحولية» (ص 154)، ولا يعنيه أمر حكومة المؤسسة السياسية إلا بمقدار تأثير الحكومة الأولى فيها، ذلك التأثير الذي ضخمه إلى حد قلب الحقائق. وكتابه يعج بمثل هذه الإكراهات التي تحمل «حكومة البلاغة الفحولية» مسؤولية صنع الطاغية، فالمتنبي لديه صانع طاغية، لأن خطابه الشعري خطاب تهديدي: «وعداوة الشعراء بئس المقتنى»، ولأنه ساحق للآخر، ومؤكد للذات، «أوليس هذا هو ما *ينتج الطاغية ويصنعه*» (ص 168)، والنسق «يؤسس لنشوء الطاغية ويزرع الأرضية الملائمة لهذا النشوء» (ص 175). كما أن «حكومة البلاغة الفحولية»

ألقت بظلالها الثقيلة على «مجمل السلوكيات والتعاملات الاجتماعية وحتى الفكرية، وهذا كله من *جناية النسق الشعري* مذ هيمن هذا النسق وصبغ أنساقنا الثقافية كلها بصبغته ذات الظاهر الفني الجمالي المحايد، ومن وراء ذلك يتغلغل النسق غير مراقب ولا مكشوف للنقد أو الاحتراز» (ص 165). ويفلت من الغذامي، في بعض الأحيان، ما يفيد عكس أطروحته، عكس إلحاحه على إلقاء تبعة تشعرن المؤسسة السياسية على الشاعر. فالشاعر جعل وظيفة الشعر ذات بعد سلبي فصنع، في نهاية المطاف، من طريدته (الملك) طاغية (ينظر ص 156 و168)، لكن الغذامي يجعل الشاعر، في بعض الأحيان (وكلمة بعض تفيد الواحد)، طريدة تقع في شراك الطاغية، وشاهده على ذلك وقوع «المتنبي في حبائل سيف الدولة الذي كان يدبر الحيل على المتنبي كي يجعله لا يتوانى في سكب المزيد من المدائح» (ص 157)، وبعد ذلك لا نستطيع أن نعرف ما إذا كان المتنبي هو المغفل الذي وقع في شرح اللعبة السياسية، أم أن سيف الدولة هو الغر الذي جعلت منه قصائد المتنبي مرسخاً للعادات والأنساق؟ وربما يكون سبب هذا التناقض تواتر الأحكام في أماكن متباعدة من البحث، وربما التصميم المسبق، فالغذامي كثيراً ما يطلق أحكاماً ويرجئ التفصيل فيما لما سيأتي من الكتاب[8].

وفضلاً عن ذلك، يجاري الغذامي تقييم القدماء للشعراء ليبني أدلته في النسقية عليها. وعلى سبيل المثال، عد القدماء الشاعر ذا الرمة ربع شاعر؛ لأنه عجز في نظرهم عن المديح والهجاء والفخر. والغذامي يستثنيه من جوقة المداحين. فإذا كان الغذامي يستشهد (ص 183) بقول أبي تمام:

باشرت أسباب الغنى بمدائح	ضربت بأبواب الملوك طبولا

فما باله بقول ذي الرمة:

وما كان مالي من تراث ورثته	ولا دية كانت ولا كسب مأثم
ولكن عطاء الله من كل رحلة	إلى كل محجوب السرادق خضوم

أثمة فرق بين (الملوك) و(محجوبي السرادق)؟ لو التقط الغذامي هذين

البيتين لعزز بهما كشفه النسقية المضمرة ليكون ذو الرمة، مناهضاً للنسق ونسقياً في آن. إن الغذامي، في مثل هذه الحالات، لا يعتد بالتنوع الزاخر لمواقف الشعراء، ولا بتنوع الشاعر الواحد في حقب حياته. وهو لا يحترز، في الأقل، من الأشعار والشعراء الذين كانوا مناهضين للنسقية بمعنى من المعاني. وهنا، في مادة بحثه الأثيرة هذه، يمارس الانتقاء الدقيق لما يدعم أطروحته.

وعلى العكس، فلو نظرنا إلى أطروحة فوزي كريم نراه يميز بين مذهبين في الشعر: شعر المذهب الشامي وشعر المذهب البغدادي (ينظر المقالة الثانية من كتابه). الأول كان شعر مواضعة مستحكمة، وشعر أغراض، ولغة رصينة: «إن الجد الذي التزمه شاعر المذهب الشامي لم يكن (جد) الحياة، بل جد (العرف الشعري) الذي تتسم لغته بالرصانة. وجد الأغراض الشعرية المؤسسة والقائمة في محراب (صناعة الشعر)، خارج جسده وروحه. فهو يكتب في (غرض) الحب حتى لو لم يكن عاشقاً، وفي (غرض) الفخر بالعرب حتى لو لم يكن عربياً، وفي (غرض) الفخر بشجاعته حتى لو جباناً» (ص 93). ويقول عن الآخر: «المذهب البغدادي وريث شعراء التبسط والطبيعة والخبرة الروحية مازال، كما كان، يجري ولكن على هامش المذهب الشامي وريث شعراء الكد والتعمل والأغراض. يجري في شعرنا الحديث، كما كان يجري في الشعر القديم، منتصراً للحياة التي تتوهج في مختبر التجربة الروحية» (ص 94، 95). ومع أن احترازات فوزي كريم تبقى هامشية رجاء ترسيخ فرضيته في أن السائد (المذهب الشامي) طغى على الهامشي (المذهب البغدادي)، لكن تنويهه يعكس محاولة في الرصد الأمين لمجمل الشعر الذي وجده في طريقه وهو يمسح خارطة ثقافتنا باحثاً عن مكامن وجود الروح وغيابها. وبهذا الصدد، تجدر الإشارة إلى الغذامي لا يغفل تماماً التنويه ببعض الشعراء من مناهضي الأنساق (ينظر: ص 177)، لكنه لا يشير إليهم إلا حين ينبهه على ذلك غرنباوم في كتابه «دراسات في الأدب العربي» حيث استثنى بشاراً وأبا نواس والسيد الحميري وأبا العتاهية.

وعلاوة على ذلك، يبالغ الغذامي ويزيد الفحل فحولة، والذات شعرنة،

والأنساق نسقية عبر تحليلاته، والتسويغ معروف طبعاً، فهو حريص الحرص كله على حبك سلة واحدة يلقي فيها جميع مصائبنا الثقافية، وبدلاً من توزيع المسؤوليات، ثقافية وغير ثقافية، كل بحسب مقدار مساهمته، نجد لديه القدرة على ترويع إحداها لا ليتعظ الباقي، بل ليرضى هذا الباقي، لاسيما مساهمة المؤسسة السياسية. ومع ذلك، فإن هذا لا يدفعني إلى القول إنه «يتولى الدفاع عن السلطة السياسية عبر التاريخ»، فهو أيضاً ابن النسقية التي راح يطلب كشفها، ومن صميم قرفه منها ظل يحنو حنواً غير واع على السياسة، كحنو الشعوب غير الواعي أيضاً على طغاتها. وهنا يكمن الترسب الخفي للنسقية في الذات، أية ذات كانت.

لا شك في أن أنسنة الإنسان والحياة، ومن ثم النصوص الشعرية لا يتم في البلاطات أو القصور، فهي تتحقق في الغرف الخاصة المؤثثة بأرواح الشعراء ومشاعرهم. لكن السياسيين يحرصون على اقتحام هذه الغرف الخاصة بحرسهم الخاص ليعيدوا تأثيثها من جديد بحسب متطلباتهم الخاصة أيضاً. ومن هنا كانت ثمة انقطاعات لذلك الخيط الواهي الذي حاول شعراء مناهضة النسقية (شعراء التجربة الروحية) أن يمتنوا نسيجه فكان الاضطهاد الذي تعرض له أبو نواس وبشار بن برد والمعري والتوحيدي. وكانت الحظوة لأبي تمام.

وبعد كل هذا، ألا يحق لنا التساؤل: لماذا يكون الشعر هو الذي أضمر العيوب في النسق الثقافي، ولا يكون النسق الثقافي هو الذي أضمر عيوبه في الشعر؟ بمعنى آخر: لماذا لا يكون الشعر ضحية النسق الثقافي وفريسته؟

أما فيما يتعلق بالموقف من الحداثة الشعرية العربية فكلا المشروعين يعري ما ترسخ في أنفسنا من أنفسنا من أشعار وشعراء ليظهر أنها إنما تنطوي على عيوب متخفية. وكلاهما يتخذ من المتنبي وأبي تمام وأدونيس أمثلة على فرضيتهما. فالغذامي يهاجم المتنبي وأدونيس ونزار (ص 93)، وكذلك الحال مع فوزي كريم في العديد من صفحات كتابه. والغذامي يصف حداثة أدونيس بأنها رجعية، ويصف فوزي حداثة أدونيس بأنها ارتدادية

(ص 231). ويرى الغذامي أن «حداثية أبي تمام حداثة شكلية، كما أن اتخاذها نموذجاً للحداثة العربية يكشف عن مقدار العمى الثقافي الذي تعاني منه هذه الحداثة» (ص 182)، أما فوزي كريم فمشغول أيضاً «بالكشف عن جذور الظاهرة (الشكلية) وظاهرة (الصنعة) التي تلبس أكثر من قناع طوال حياة الشعر العربي حتى اليوم. ولعل آخر أقنعتها السياق الشعري السائد الذي تبنى مفاهيم الحداثة المضطربة. بمعنى آخر أجدني معنياً بالكشف عن الجذور التي أعطت لهذه (الهوة) كل هذا العمق بين (النص الشعري) الذي يكتب و(تجربة الشاعر) الحية في داخله، بين (صناعة الفن) و(الحياة)» (ص 72). والهوة التي يتحدث عنها فوزي كريم هي انفصال الشاعر عن نصه، ونصه عن الحياة، وانصياعه للتقاليد المتجذرة في اللغة الشعرية، والغذامي يشير إلى مثل هذه الحقيقة، هذه الهوة، ويعدها «علامة على الانفصام ما بين اللغة كتعبير حي واللغة كتعبير صناعي وكمجاز شكلاني. فهل حداثتنا كانت مجازاً شكلانياً فحسب...» (ص 182). وكلاهما – الغذامي وفوزي كريم – يتشاطران الرأي في أن ما يكتب من شعر إنما لا يصدر عن تجربة الذات الفردية بتعبير فوزي، بل يصدر عن مضمر نسقي بتعبير الغذامي، وكلاهما ينعيان على شعرنا العربي عبر التاريخ ذلك التمسك بالنسقية أو الصنعة، التمسك بكل هذه العيوب، حسب الغذامي، والعورة حسب فوزي. وفوزي الشاعر يعنيه من هذه «العورة في الموروث الشعري العربي المادة التي غذت بها شعرنا الحديث، ونقدنا الحديث، وفكرنا الحديث بصورة عامة. وهذا يعني أنني (يقول فوزي) مازلت أقرأ المتنبي، كشاعر كبير، ولكن لأتفحصه من جديد في إعادة نظر جذرية، من أجل أن أكتشف مصدر هذا الشحوب في التطلعات الروحية والفكرية والميتافيزيقية التي يتشرب قصائدي، أنا الشاعر العربي، وهذا القصور عن المهمات الكبرى التي عرفها شعر الحضارات الأخرى القديمة والحديثة» (ص 73). وكلاهما أيضاً يشير إلى محاولة العلامة على الوردي في كتابه *أسطورة الأدب الرفيع*، تلك المحاولة التي سعت إلى التنبيه على معظم شعرنا العربي إنما شعر لا يلبي حاجات الإنسان

الحضارية إجمالاً، ويبدو أن هذه المحاولة سبقت زمنها فطاشت رماحها. وكلاهما يعالج مصطلح الأدب، يقول الغذامي: «هنا نقول إن مصطلح أدبي وأدبية لابد أن يتحررا من قيد التصور الرسمي المؤسساتي، بحيث يعاد النظر في أسئلة الجمالي وشروطه وأنواع الخطابات التي تمثله» (ص 59)، أما فوزي فيقول: «تستخدم كلمة (أدبي literary) في النقد، أحياناً، صفة سالبة للنص الشعري الذي يعتمد الصنعة، ويخلو من أية تجربة روحية حقيقية» (ص 5). ويرى الغذامي إلى أدونيس كفحل، طاغية، رجل أوحد منفرد (ص 86)، [وترد عند الغذامي لفظة الإمبراطور في كتاب *تأنيث القصيدة* (ص 94)] . ويرى فوزي إلى أدونيس ...، إمبراطوراً (ص 256).

يتحدث الغذامي عن الفعل النسقي المضمر في مجالات فنية عديدة ليس الشعر إلا واحداً منها، «وقد يكون في الأغاني أو في الأزياء أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار والإشاعات والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية/ جمالية تعتمد المجاز والتورية وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاو في المضمر ونحن نستقبله *لتوافقه السري وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئاً طارئاً وإنما هو جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم*» (ص 80). أما فوزي فيرى بصدد مناقشته حداثة أدونيس: «ولذلك، يبدو أدونيس، داخل حداثتنا الشعرية، أكثر تأثيراً على محيطه وعلى الأجيال المتلاحقة. *لأن الاستجابة إليه إنما هي استجابة لحنين دفين للشكل اللفظي المصوت الذي جرى عليه الشعر العربي. حتى لو بدت هذه الاستجابة حداثية تنكر على الشعر القديم، وحتى الحديث، تقليديته وشكليته*. إذ إن هذا الوهم انسحب على الوعي النقدي وعلى الذوق العام وأفرغ كل مفرداته ومصطلحاته من دلالتها الدقيقة» (ص 148).

ومن جهة أخرى، تتجلى فضيلة فوزي كريم في أنه لم يجد من الضروري إعلان موت النقد الأدبي كما فعل الغذامي في مقدمته (ينظر: ص 8)، فالغذامي لا يكتفي بالعدة النظرية التي تدجج بها لكي يرتاد غابة الأنساق، بل إنه قبل أن يرتاد الغابة، عمد ببرود شديد إلى الدعوة إلى قتل

النقد الأدبي، وطريف تساؤل عبدالعزيز السبيل: «ها نحن أمام فحولة هنا»[9]. يبدو النقد الأدبي لدى الغذامي المتهم الوحيد بالتواطؤ على تغطية النسقية، وكأن النقد الأدبي لابد من أن يكون بدءاً نقداً ثقافياً يتوجه إلى العمق القبيح ويترك السطح الجميل. إن الغذامي حين يهاجم النقد الأدبي ومقولاته المنهمكة بالجماليات إنما يهاجمه بعد أن اكتشف أن هناك حين يهاجم النقد الأدبي ومقولاته المنهمكة بالجماليات إنما يهاجمه بعد أن اكتشف أن هناك نقداً ثقافياً، وهو لا يريد أن يقنع بتحول نقده من أدبي إلى ثقافي، وتحوله من ناقد أدبي إلى ناقد ثقافي، بل يندفع اندفاعة فحولية ليطالب النقد الأدبي العربي بوجوب تحوله الآن وآنذاك، في عصور نقدنا القديم، إلى نقد ثقافي.

وزيادة على ذلك، هو يرى أن مشروعه «بديل نظري وإجرائي عن النقد الأدبي» (ص 69 و176)، ولا أريد التعليق على هذا الوصف إلا بمقدار ما يذكرني بعنوانات فرعية براقة لبعض الكتب العربية الحديثة التي مافتئت تبدأ بـ «تحويل بديل...»، وكأن ليس ثمة إمكانية للتوازي، لابد من البديل، والنسف، والاستئصال. الغذامي الذي حرص على طول كتابه وعرضه على احترام الآخر والاستماتة في الدفاع عنه، لم يفكر في النقد الأدبي كآخر، وفي نقاد الأدب كآخرين. ونعود لنقول إن فضيلة فوزي هي أنه لم يدع مثل هذه الدعوات، ولم يضع عبارة: «نحو بديل...»، ولم يعلن موت حقل معرفي أو أحد. إنه من داخل دائرة النقد تجاوز النسقية، بلا عدة غربية، ولا نظرية حداثية، ولا ما بعد حداثية. أخيراً، يكتفي الغذامي بكشف النسقية، كشف العيون والأمراض من دون أن يقترح لها علاجاً، ربما لأن عدة النقد الثقافي لم تسعفه في ذلك، أما فوزي كريم فيشخص العيوب والأمراض ويقترح العلاج الذي يتلخص بالعودة إلى التجربة الروحية، إلى ذات الإنسان، تلك الذات التي إن جرى الاستناد إليها في الإبداع الأدبي فلن تكون ثمة أنساق مضمرة من وجهة نظر فوزي كريم، ولن تكون ثمة نقود تحوم حول الجماليات وتتغافل أو تسهو عن القبحيات.

وعلى الرغم من كل ذلك، يبقى كتابا الغذامي وفوزي كريم من أشد الكتب التي نحتاج إليها في الوقت الحاضر، فبراعة مؤلفيهما، وقدرتهما الفذة على التعمق في رؤية معضلات ثقافتنا العربية في صلاتها بمرجعياتها القديمة والحديثة تمثلان مطلباً أساسياً لما نشهده في الوقت الراهن من تغير في طبيعة النظر إلى القديم والجديد وكيفية التعامل معهما.

الهوامش

1) عبدالله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2000.

2) فوزي كريم، ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، دار المدى، دمشق، 2000.

3) المصدر نفسه، ص 355، 356.

4) معجب الزهراني، النقد الثقافي: نظرية جديدة أم منهج متجدد، في: مجلة علامات في النقد، عدد آذار 2001، المجلد العاشر، الجزء 39، ص 370 وما بعدها.

5) يعزو الغذامي كلاً من الرغبة والرهبة إلى الشاعر فقط في مشهد وقوفه بين يدي ممدوحه، فهو يرى الشاعر: «كفحل مفرد وكذات تمتلك سحر اللغة وقوة الترغيب والترهيب مع التربص بالآخر بوصفه خصماً لابد من تصفيته،....» ص 191، 192. وهو يعزز هذا الترغيب والترهيب الأحادي الجانب في تحليله لقصيدة المتنبي (واحر قلباه) حين يصور المتنبي مرغباً ومهدداً لسيف الدولة، لاحظوا لسيف الدولة الحمداني الذي بلغت به درجة خوفه من المتنبي أن ضربه بالدواة فشج رأسه.

6) ينظر: عبدالعزيز السبيل، الشعرنة بين السياسة والشعر، مقالة في: مجلة علامات في النقد، عدد آذار 2001، المجلد العاشر الجزء 39، ص 382 وما بعدها.

7) المصدر نفسه، ص 384 وما بعدها.

8) يمارس الغذامي طريقة إرجاء الكلام كثيراً، وكتابه فيه من الوعود التي يعد بتحقيقها لاحقاً الشيء الكثير فهو يسارع إلى إصدار أحكام ويعد ببحثها فيما بعد تفصيلاً، وإذا كانت هذه الوعود صادقة، وإذا كانت بنية الكتاب التنظيمية تقتضي أحياناً مثل هذا الإرجاء ليكون كل شيء في موقعه، فإن هذا الأمر يؤثر، مع ذلك، سلباً على متابعة القارئ. إذ يتقطع التسلسل الفكري للأطروحات والأحكام. (ينظر، على سبيل المثال، إرجاءات الكلام في الصفحات: 156، 162، 168، 174، 175 وغيرها.

9) عبدالعزيز السبيل، الشعرنة بين السياسة والشعر، ص 389.

السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر

عبدالله حمادي، بشير تاوريريت

1) المنشأ الألسني للنقد السيميائي:

لقد جاءت أطروحات دى سوسير بفضائها الألسني، فمزقت الستائر والحواجز، ورفعت الحجب بين العلوم سواء في علم النفس أو في مفهوم «النظام» «والعلامة» «والإبلاغ» أضحت هذه العلوم تستعير المنهج الالسني، وبلا تردد تأثر الأدب الحديث في بناء القصة الحديثة بتقنياتها السردية باللسانيات، ومن الناحية النقدية ألفينا تأثر النقاد الغربيين بأطروحات سوسير بدءاً بالشكلانيين الروس مروراً بالسيميائيين وصولاً إلى أحدث المحطات النقدية المعاصرة، وهو الأمر الذي أوجب على الناقد الأدبي أن يتزود بثقافة لسانية متجددة، وتبعاً لذلك فإن كل من اللساني والناقد الأدبي مطالبان اليوم بإحكام الصلة بينهما لفك مغالق النص.

ومما لا شك فيه أن المنهج النقدي يتقدم في خارطة الجمال فيتيح إمكان ظهور هذه الصلة بل يسعى جاهداً إلى إبراز مجموع القيم التى تزخر بها ولادة النص، وهذا هو السر الخفي للجمال الذي يجلس خلف «جبال البيرنيه». والسيميائية هي علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي عسير على يد العالم اللغوي السويسري «فرديناند دي سوسير» من خلال تدريسه في مجال اللسانيات أو البحث اللغوي أولاً، فمن هذا الحقل الألسني نشأت السيميائية. بيد أن ميدان السيميائية تنوعت فيه أقنية البحث حتي كادت تشمل كل ميدان قابل للتحليل: فالاقتصاد السياسي وجد فيها المعين المتوفر ليطبق عليه بين البنية والدلالة، واللغوي كذلك، وعلم الاجتماع، وعلم النفس.... إلخ.

ومهما يكن من أمر فلا أحد ينكر أثر المد الألسني في الاتجاهات

النقدية المعاصرة سواء كانت بنيوية أو سيميائية أو أسلوبية أو تفكيكية. والذي يعنينا هنا هو الأثر الألسني في الدائرة السيميائية المعاصرة فترى إلى أي مدي كانت السيميائية وريثة شرعية للحقل الألسني؟

النقد السيميائي كنشاط فكري خاص، يسعى دوماً الى تعزيز أرضيته تعزيزاً ألسنياً، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية، بيد أن هذا التخصيص يبقى متحجماً ومتقزماً إن لم يتخذ من الدرس الألسني دعامة له، ويتمظهر ذلك نظرياً وعملياً في تأثر الدرس السيميائى بالنظرية اللغوية السوسيرية، حيث أضحى حديث دى سوسير عن ثنائية (الدال والمدلول) والعلاقة بينهما، وكذا خطية الدال والآنية (الوصفية) ومهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (لغة/ كلام)، (اختيار/ تأليف)، (داخل/ خارج)، (صوت/ معنى)، (واقع/ خيال)، (حضور/ غياب) وكذا المحادثة كل هذه المسائل كانت بمثابة المقدمات النظرية التي استثمرتها المناهج النصانية في رحلتها وترحالها الى العوالم الداخلية للنص الأدبي. و السيميائية تأتي في طليعة المناهج النقدية المستثمرة، ويتجلى ذلك في تركيزها على القطب الداخلي للنص فلا ريب إذن من إضفاء صفة الألسنية على هذا النقد.

نود التأكيد هنا على أن السيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية و يتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية لاسيما ثنائية «الداخل و الخارج» وهي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي الحديث و المعاصر، فالانتصار إلى قطب الداخل انجرت عليه البنيوية والسيميائية والأسلوبية... إلخ. والسيميائية لا تلتقي مع اللسانيات السوسيرية في هذه النقطة فحسب، بل أجدها تلتقي معها أيضاً في القول باعتباطية العلامة اللغوية «فللعلامة اللغوية: صفة جوهرية هي الطبيعة الاعتباطية»[1] هذه الطبيعة الاعتباطية هي التي تمنح الدوال مدلولات لا نهائية؛ لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة فيدخلها في سياق جديد وهو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة.

دي سوسير وهو يقرر اعتباطية العلامة اللغوية لم ينج من بعض الانتقادات فـ «بنفنيست» اعتقد أن سوسير خانته الصلابة والتماسك في شأن اعتباطية العلامة بوصفها النقطة الجوهر في صلب النظرية السوسيرية، يقول والقول لـ: بنفنيست «إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالاً ومدلولاً) والشيء الذي تعينه وليس بين (الدال والمدلول) خصوصاً أنها من طبيعة نفسية... إن الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية وإنما هي (ضرورية)»[2].

هذه الانتقادات لا تنفي بتاتاً أثر الدرس السوسيري في أطروحات السيميائيين و أكثر ما يتجلى ذلك في تصور اللسانيات للرسالة اللغوية بوصفها منظومة من العلامات اللغوية و أن العلامة هي التي تتكون من دال ومدلول، والدال هو تلك الصورة الصوتية والمدلول هو ما تثيره تلك الصورة في ذهنية المتلقي، هذا الطرح وما يعج به من مصطلحات ومفاهيم كان قد غزا دنيا النقد السيميائي فيما بعد، فأحادية النظر تكمن في التصور الأحادي و الواحدي للغة أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكامن الجمالية للرسالة النصية.

إن التزام سوسير بضرورة إدراك اللغة إدراكاً ذهنياً ثم إن مهمة الألسني عنده تنحصر في وصف النظام اللغوي وصفاً آنياً، هذه الأصداء السوسيرية نجدها في أطروحات السيميائيين في القراءة والوصفية للنصوص. يضاف إلى ذلك تركيز اللسانيات على العلاقة بين العلامات داخل النسيج النصي، هذا التركيز تحول فيما بعد إلى ربيب استضافته السيميائية في قراء النصوص الأدبية.

وإذا كانت اللسانيات في واحدة من منطلقاتها الأساسية قد عملت على تحرير علم اللغة من العلوم الأخرى اللالغوية، فهذا المنطلق اعتنقته السيميائية في محاولة تحرير وتخليص النص من اهتماماته بالمحيط الاجتماعي والتاريخي على حد سواء.

وإذا كان دي سوسير قد بشر بميلاد علم جديد سماه بالسيميولوجيا أو «الإعراضيه» في الستينات من هذا القرن دالاً في الوقت نفسه عن الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم، وهو دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، معبراً عن القوانين العامة التي تتحكم في هذه الرموز(3). ومشيراً في الوقت نفسه الى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها. هذه الإشارة السوسيرية تحولت في كتابات النقاد السيميائيين إلى موقف تبناه النقاد السيميائيون، ويتضح ذلك في دراستهم للأحداث اللغوية للنص وما تزخر به من عطاءات جمالية في سياق من العلاقات الاعتباطية والتي تفرض دلالات لانهائية.

لعل النقاط السالفة الذكر قد أسهمت في إماطة اللثام على مجمل التداخلات الموجودة بين الحقل اللساني والحقل السيميائي، مما يؤكد للعيان أن السيميائية بتصوراتها المختلفة هي أطروحة ألسنية.

2) نظرية النص من المنظور السيميائي:

أ - ساندرس بيرس: (sandres pirs) (1839 - 1914)

تشغل السيميائية في أطروحات بيرس فضاء أوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، إنها نظرية سيميوطيقية نظرية جمعية، أشمل من الأولى؛ لأن صاحبها جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاها تحديداً أشمل وأكثر عمومية، فهي علم الإشارة، الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى وفي هذا الصدد يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزياء والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية والبصريات و الكيمياء وعلم التشريع المقارن وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام... إلى أنه نظام سيميولوجي»[4].

هنا ينكشف الفضاء اللامحدود للسيميائية التي تنظر إلى علامة بوصفها كيانا ثلاثي المبنى يتكون من (الصورة BEPRESENTAMEN) وتقابل (الدال) عند سوسير و(المفسرة INTERPRETANT) و قابل (المدلول) عند سوسير و الموضوع (OBJECT) ولايوجد له مقابل عند سويسر. وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات، أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصراً من عناصرها المكونة[5]. ولكل ركن من هذه الأركان الثلاثة تفريعات ثلاثية، كما في الهيكل التفريعي التالي[6].

	علامة نوعية	علامة منفردة	علامة عرفية
	Legi-Sing	Sim-Sign	quali -Sign
1) المفسرة			
	أيقونة icon	تصوير chema	مؤشر index
2) الموضوع			
3) المصورة	تصديق dicent		
	رمز symbole	حجة argament	

إن هذا التصور السيميائي في مثلث بيرس لم ينج هو الآخر من انتقادات بنفنيست، حيث أخذ على بيرس تحويله كل شيئ الى علامات، و وضع العلامة أساساً للعالم بأسره فهو... ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف و تحديد جميع عناصر و مكونات العالم، سواء كانت هذه العناصر ذات طبيعة حسية أو مجردة أو منفردة، أو كانت متشابكة. والإنسان بمشاعره وأفكاره في تصور بيرس هو علامة أيضاً. واللافت للنظر أن هذه العلامة وكما يرى بنفنيست - لا تحيل إلى شيء سوى إلى علامة أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامة المغلق نفسه؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد

نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة العلاقة وشيء آخر غير نفسها[7].

وما نلحظه نحن على نظرية بيرس هو أنه عمل على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيميائية، وذلك بعقد صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف، وقد تجلى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعريات، والبنيوية، وعلم النفس، إلى جانب إسرافها في استخدام أدوات هذه العلوم، ومفاهيمها الإجرائية .

بيد أن تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى غير الألسنية لا ينفي انتماءها إلى مملكة النقد الألسني والبنيوي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد المعاصرين المهتمين بها ، يذهب إلى وصفها بأنها: «الوريث الشرعي للسانيات البنيوية مقدمة في شكل تقليعة جديدة»[8].

ب) رولان بارث: Roland barthes:

باتباعنا لما قاله رولان بارث في خاتمة مقدمة كتابه «ميثولوجيات» وذلك في سنة 1970 ندرك جيدا مدى الاهتمام الذي يوليه للسيميائية ممارسة وتنظيراً، حيث قال: «لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية»[9].

وباتباعنا لهذه الملاحظات سنرى إلى أي مدى كان العطاء السوسيري - نسبة إلى فرديناند دي سو سير أبي اللسانيات الحديثة - يشكل خطوة ماثلة في الأطروحات البارثية .

تعد السيميائية البارثية نموذجاً صارخاً لهذا الانتماء الألسني، فقد أخذ عن فرديناد دي سوسير النظرية المتعلقة بالدال والمدلول، والمرجع برمتها، إضافة إلى المفهوم المزدوج لغة/ كلام. وأخذ عن اللساني الدانماركي هيلم سليف (HYELM SLEV) مفهومي التعيين والتضمين. غير أن بارث كان قد استعاض عن مفهومي التعبير والمحتوي اللساني أو الميتالساني بالدال

والمدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السوسيرية .

هذا الاتكاء على الإرث السوسيري لم يمنع بارث من نقده لواحدة من حيتان سوسير، حيث عمل على قلب أطروحة سوسير الرامية إلى أن «اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات العام». داعياً إلى أن «علم العلامة فرع من علم اللغة العام»[10]. إنما يميز الاتجاه البارثي عن الاتجاهات الأخرى بما في ذلك الاتجاه السوسيري هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة، فاللسانيات ليست جزء مفضلا من علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعاً من اللسانيات.

لم يكتف رولان بدحضه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقد الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال والمدلول، فهما عند سوسير «يتحدان في دماغ الإنسان بصورة التداعي (الإيحاء). كما شدد البعض الآخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير وانغلاقها على نفسها...»[11].

هذا وقد تمكن رولان بارث - بنشره لكتاب الأساطير - من «وضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية... كان فيها كتاب بارث بمثابة القنبلة ويعتبر في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميولوجية»[12]. فقد بين بارث ومنذ تأليفه لهذا الكتاب تصوره لسيمياء العلامة، التي تقوم على «العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات، صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاماً مثل الأدب نجد أنه يتكون من مثلث: العنصر الأول هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، والعنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة...»[13].

إن المتمعن في المساحة السيميولوجية لدى بارث يلحظ بوضوح جملة من النقاط الرئيسية تتمحور حولها النظرية النصية البارثية، ويمكن حصر هذه الملامح في أربع نقاط هي:

1 – *الدليل*: يمكن فهم النظرية النصية لدى بارث من خلال حديثه عن الدليل ويتجلى ذلك في موازنته بين الأثر والنص الأدبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي وهو موضوع الفيلولوجيا أو خفي، وهو موضوع التأويل . أما النص فمجاله الدال والدال يحيل على فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهمي، والنص بهذه الكيفية وفي ظل التصور البارثي لا يرسم خطوطاً، بل يخط أحجاماً، وهو لا يشير إلى دلالات بل يبني التباسات، وهذا كله راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها»[14].

2 – *تعدد المعنى*: يقيم بارث موازنة يسيرة بين الأثر والنص فيما يخص تعدد المعنى، حيث يرى أن: «الأثر أحادي (أو توحيدي) أما النص فتعددي ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية توسيع الأول، والدفاع عنه، في حين تخاف من النص تحاول تغييبه بشتى الوسائل لأنه؛ يهددها في كيانها وفي تصورها المتوحد، إنه يخلق التعددية على مستوى الفكر (والتصور) هذا التعدد ناتج عن بنية النص «وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»[15]. النص بهذا التصور يحتوي عودة المعنى كاختلاف وليس كتطابق، ولا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل لأنه ينفر من أحادية المعنى ويطالب بتفجير المعاني، فيتحول بموجب هذا التفجير الى مجرة من المدلولات. بل أن النص في ظل هذا التعدد يمتلك قوة إمكان على تجاوز المجتمعات مهما فكرت، وبهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر.

3 – *السلالة أو موت المؤلف*: لم يعد المؤلف في التحليل البارثي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي. بل حل محله القارئ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناه بارث بالكتابة في الدرجة الصفر، والسر من وراء هذا الهجر البارثي لمبدع النص هو الاعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه، يقول بارث في هذا الصدد «إن نسبة النص إلى

المؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة...»[16]. كما قال بارث أيضاً بثنائية الهدم والبناء وهذا ما اصطلح عليه بتهشيم اللغة «فالنص يثور على الأدب وذلك لأنه لا يوحي بصورة الكائن العضوي وإنما بصورة الشبكة (التناص). إنه يهشم لغة المؤلف ويعيد توزيعها (تركيبها) مثلما يهشم المؤلف العالم، ويعيد تركيبه بطريقته الخاصة، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعواً... الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق»[17]. «عقيدة الأخلاق الأدبية»، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير «أنا من ورق»[18] من هنا يصبح القارئ منتجاً لنص بعد أن كان متفرجاً عليه. وما ينتهي إليه بارث بعد عرض سريع لنظرية «موت المؤلف» هو أنه... لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة «فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة»[19].

وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة أساسية أجسد بموجبها مدى التقاطع والتضافر بين السيميائية والتفكيك، فهذه المبادئ التي صاغها بارث نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التفكيكي، فموت المؤلف مثلاً يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا، والتناص ليس معلماً سيميائياً فحسب، بل نجده أيضاً في صلب أطروحات التفكيكيين، ثم أن تعدد المعنى وانفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجاً في سوق التفكيك فيما بعد.

هذا وقد درس عبدالله إبراهيم مختلف الاتجاهات السيميائية، فتوقف مطولا عند «سيمياء الدلالة» بوصفه اتجاها جديدا تمظهر في كتابات بارث، حيث بحث وتباحث عناصر هذا الاتجاه، فعمل على تقسيمها إلى أربع ثنائيات وهي كلها مشتقة من الألسنية البنيوية وهي: («اللغة» و«الكلام»، «الدال والمدلول»، «المركب والنظام»، «التقرير والإيحاء» الدلالة الذاتية والدالة الإيجابية)[20].

– هذه الثنائيات تنبع في مجملها من الدرس السوسيري، فتفيض بلآلئها على

الساحل السيميائي البارثي، فتغدو بارثية في تجذرها، سوسيرية في تجدرها - غير أن هذا التأصل والتجذر لا ينفي بعض التعارضات الجوهرية بين الحقلين.

- *في الحقل الألسني*: «إذا كانت الألسنية تميز بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضرورياً لها فإن السيميائية لا تفرق بينهما، ففي الأول يستحيل أن توجد لغة من دون أن يوجد كلام، وفي الثانية لابد أن تتعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلق معاً من المنطلق نفسه. فاللباس الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بواسطة اللغة المنفصلة يعد لغة على مستوى التواصل اللباسي وكلاماً على مستوى التواصل اللفظي»[21]. والشيء نفسه ينسحب على ثنائية: الدال والمدلول فمن المعروف أن العلامة في التصور السوسيري والبارثي - على حد سواء - تتكون من وحدة ثنائية المبنى الدال والمدلول، وما يميز السيميائية عن اللسانيات هو أن دلالة العلامة في المنظور السيميائي «تنحصر في وظيفتها الاجتماعية هذه الوظيفة رهينة المنظور السيميائية تنحصر في وظيفة الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال وهذا الاستعمال مشروط لحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئاً غير علامة لهذا الاستعمال. إن المعاطف تلبس وقاية للحس من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا حين يحين وقت البرد والشتاء»[22]. هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر.

اللذة: بدا الاهتمام واضحاً في كتابات بارث بما أسماه «باللذة» في عنونته لواحد من كتبه بـ «لذة النص»(*) وثمة مرجع هام عمد فيه المؤلف إلى تحليل مجمل الأفكار البارثية المنشورة في هذا الكتاب(**)، فالنص مشدود إلى اللذة من كل جانب أنه الفضاء «الذي لا تعرف فيه لغة حاجزاً عن أخرى وحيث اللغات تمر»[23] تجري، تدور، تتنقل.

وما نستخلصه من النقاط السالفة الذكر أن نظرية النص عند بارث معناها أن السيميائية تستلزم عدداً من المبادئ أو الأسس والأداء أن وما يأول

هذه المبادئ هو الدليل، ويثنيها تعدد المعنى وتفجيره ويثلثها موت المؤلف ويربعها اللذة.

أما الإجراءات فتتمثل في اللجوء إلى النتوءات، التلاعب بالكلمات، التعدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللامحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة والقراءة.

ج) جوليا كريستيفا: Julia kristeva:

إذا كانت السيميائية البارثية تمثل ردة فعل، بل قلباً لبعض أطروحات سوسير، فإن السيميائية الكريستيفية تمثل هي الأخرى ردة فعل على سيميولوجية التواصل لدى بويسنس وبريبطو ومونان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجية في التواصل أساساً ما يشكل جانباً واحداً لها بيدها بخدمة اللسانيات، وهو الأمر الذي مهد السبيل لكرستيفا في إمكانية إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ودمجها فيها، ومن هذه العلوم: الرياضيات والفيزياء، المنطق.

ينضاف إلى ذلك العلوم الإنسانية كالماركسية والفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا «علم النقد أو/ ونقد العلم»[25]. بوصفها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة.

وفي هذا الموضع نجد كرستيفا تتفق مع بارث، وسندرس بيرس اللذان عملا على توسيع الفضاء الذي تشغله السيميائية كموضة نقدية معاصرة، فهي إذن لم تأت بشيء جديد، عدا نظرتها المتميزة للنص.

والمتتبع لمختلف الخطوات التي سلكتها جوليا يجد أن نظرتها للنص تتحد بمفاهيم دقيقة تقول: «النص مثل جهاز تراسلي» يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بأن يعالق من الكلام التواصلي الهادف إلى الأخبار المباشرة وبين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والالتزام بها»[25]، وبموجب هذا التفكير تتحول الصورة لدى كرستيفا إلى صورة إنتاجية، وهو الشيء الذي يعني:

1) إن علاقة النص «باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع (هدم/ بناء).

2) إن النص هو بناء النصوص، في فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل إحداها مفعول الآخر.

إن المتمعن في هذه التعاريف البسيطة للنص يمكنه القبض على بعض المصطلحات الرئيسية التي تحدد المفعول المفهومي للنص كما تمثله الناقدة البلغارية جوليا، هذه المصطلحات هي:

❖ الممارسة الدالة.

❖ الإنتاجية.

❖ التدليل.

❖ النص الظاهر و النص المولد.

❖ التناص.

الممارسة الدالة: معناها أن السميولوجيا باستطاعتها إدراك الأنساق وهي بذلك تعد منهج العلوم الإنسانية: لأنها تعتبر الممارسات السوسو تاريخية أما فيما يخص الإنتاجية فقد ألفينا جوليا تفرق بين الممارسة الدالة و نمط الإنتاج، حيث أن «الممارسة الدالة و نمط الإنتاج لا يتضمنان أي تفريق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما، أصلياً لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو اقتصادية»، وهنا نلحظ اتكاء كريستيفا على عطاءات الموروث الماركسي والفرويدي دون أن نتناسى استفادتها من الفلسفة الظواهرية لهوسلرو وهيدجر، فقد تناول ماركسي بالدرس والتحليل أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله كما أن فرويد هو الآخر قد طرح الحلم كإنتاج وفصل إلى النقطة الثالثة (التدليل وهو «عمل تفريقي، تنضيدي، تجابهي، يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات المتلمة سلسلة تواصلية ونحوية)»[26].

فالتدليل إذاً يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة قبل نصاً مفتوحاً ذو دلالة لانهائية. والنقطة الرابعة هي النص الظاهر والنص المولد فالأول هو «المجال الذي لا يعرف الذات لأنه خارج عنها، كما أنه خارج الزمانية والشخصية»[27] إنه كما ترى كرستيفا: «بنية وليست بنية تلفظ وليس ملفوظاً أنه ليس الدال بل هو "جميع الدوال اللانهائي»[28].

والنقطة السادسة هي التناص (Intertesctuolite) وهو «تلاق بين نصوص حيث تقرأ على الأقل نصا آخراً»[29]، كل نص هو «امتصاص وتحويل لنص آخر»[30] هذا هو المفهوم العام للتناص في كتابات جوليا، وهو المفهوم الذي أشبعه جيرار جنيت بحثاً، إذ لم يقف عند حدود التناص بل تجاوزه إلى البحث في التعالي النصي فهو يعرفه بقوله: «كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى»[31] وقد قسم جنيت التناص إلى خمسة أقسام هي: التناص، النص النظير، ما وراء النص، النص الأعلى، جامع النص[32].

هذه هي مجمل النقاط التي يتحدد فيها وينكشف في فضائها التصور السيميائي للنص الأدبي كما طرحته جوليا في النقاط السالفة الذكر.

جوليا وهي ترسي أساساً صلباً لنظريتها السيميائية تكون هي الأخرى قد تأثرت بأطروحات سوسير ويتضح ذلك في معرض حديثها عن البرغراماتية فمن مفهوم البرغرام لدى سوسير أقامت كرستيفا مفهوماً جديداً أطلقت عليه مصطلح «البرغراماتية» فقدان النظمية الذي هو «خصوصية اللغة الشعرية التي تظهر وكأنها لها معنى»[33] هذا التصور البراغراماتيكي يتمثل اللغة الشعرية بوصفها لغة لا نهائية والنص الأدبي هو نص مزدوج، كتابة - قراءة والذات القارئة تصير في النهاية هي الأخرى نصا[34].

3) مدار المقاربة السينمائية:

قلنا سابقا إن السيميائية امتداد طبيعي لخطية الدال الألسني والبنيوي، ومادامت كذلك فهي تتركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات الترابطية يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات. والعلامات في الحقل السيميائي وكيفية إنتاجها للمعنى والعلامات في الحقل السيميائي تتآلف لتشكل جملة من الأنظمة الرمزية المنتجة على نحو اختياري فهي «بيت الوجود»[35] وبواسطة هذه الأنظمة الرمزية تتحول العلامة الى إشارة تحمل دلالات متعددة بحسب النظام السياقي والإشاري الذي توضع فيه مثل هذا الطرح نجده متجذراً في وعي الناقد الجزائري نور الدين السد و لكن أين تلك الخاصية الإنسانية في رحاب لغة النقد السيميائي؟ وأود هنا أن أشير الى نقطة مفادها أن ما ذهب إليه نور الدين السد ما هو إلا توكيد لمقولة رولان بارث «السيميائية» قسم من اللسانيات، حيث لا يتصور وجود سيميائية بدون لغة»[36].

ويحاول عبد الجليل منقور في مقال له بعنوان «المقاربة السيميائية للنص الأدبي: أدوات ونماذج»، أن يحصر خطوات المقاربة السيميائية للنص، حيث اعترى هذا التحديد بعض النسمات النقدية منها ما يرتبط باستراتيجيات العمل الإبداعي في صورته التكوينية وقواه الداخلية وعلاقاته الغيابية والحضورية ومنها ما يرتبط بالعلامة وموضوع الإبداع وفي طرحه للجانب الإبلاغي للمقاربة السيميائية للنص نجد أن النص الإبداعي هو نص مخادع، مخاتل على لسان علي حرب وهو لا يفصح إلا بقدر ما يبطن ولا يظهر إلا بقدر ما يخفى والقراءة السيميائية الحقة تنهض على مبدأ التداعي والتقاطع بين الكلمات والنصوص كما تقوم على مبدأ الفراغ والتجاور وتبعاً لذلك تتبني المقاربة السيميائية على دراسة الفضاء الأبيض والأسود وتبيان درجات التناص وكشف الانتظام القابع وراء فوضى النص هذه الفوضى تتمثل

عموداً أفقياً في شبكة العلاقات كالتشاكل والتباين والتقابل وما إلى ذلك من العلاقات المختلفة و المتولدة عن حركة داخلية تفاعلية في النص[37].

وأحب هنا أن أبدي ملاحظة بسيطة من شأنها أن تسهم في إماطة اللثام عن جماليات النص إماطة سميائية، إذ النص في المنظور السميائي يتحول إلى نص ديناميكي ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الاولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص بدأ بوحدة الصوت، فالكلمة، فالجملة، فالمكون أو المشهد. ويلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، ينضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي والخارجي والحوار والزمان والمكان وتحديد أقطاب الصراع الدرامي وتبيان الحقول الدلالية الطاغية والثبات والتحول والثنائيات الضدية، وما إلى ذلك من التحديدات المبثوثة في قواميس السميائيين.

وتأتي المرحلة الثانية وهي القراءة العمودية لهذه الوحدات، إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من اليم الدلائلي اللامحدود، وبموجب هذا الانبجاس الدلائلي يتحول النص من مرحلة النص البداية أو النص الكتابة إلى مرحلة النص القراءة أو النص شبه الاكتمال؛ لأن النقد السيميائي يعمل على إضاءة الفضاء المعتم الذى يشغله النص كلعبة شكلية فى مرحلته الأفقية أو في مرحلة النص البداية.

والنص الإبداعي في التصور السيميائي متعدد الدلالة بتعدد قراءه و متلقيه فهو لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي وإمكاني تأويلي ولذا فهو لا ينفصل على قراءه: ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ كل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل.

كل قراءة هي اكتشاف جديد[38]

وفي مثل هذا السياق أضحى أمر الدلالة أمراً ثانوياً لأن السؤال السيميائي حول أمر القراءة النقدية تحول من سؤال لماذا إلى سؤال الكيف أي

«كيف قال الأديب ذلك و ما هي الأنساق اللغوية التركيبية والصوتية[39] في هذا المجال تتقاطع الرؤية السيميائية للنص مع الرؤية الشعرية الحداثية لأن الحداثة لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن الكيفيات التي تم بموجبها إبداع النص فيتحول النص الإبداعي الى موضوع كبير تتناسل وتتولد منه موضوعات لا حصر لها وهذا ما تمليه الحداثة بوصفها رؤية مغايرة وموقفاً جديداً من العالم والإنسان.

هذا وقد حظي العنوان في تصور السميائيين باهتمام خاص، وهو بحد ذاته نص وباقي المقاطع ماهي إلا تفريعات نصية تنبع من العنوان الأم والعلاقة بين هذا الدفق التفريعي والعنوان بوصفه متخيلاً شعرياً أو سردياً هي ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية؛ علاقة انتماء دلائلي؛ لأن الدلالة التى تثيرها الوحدات والمقاطع أصبح محكوماً عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدرامو دلالي للعنوان، والمساحة الدلائلية للعنوان هي أكبر من الحيز الدلائلي للوحدات والمقاطع. والعنوان أيضاً هو: «تجميع مكثف لدلالات النص إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطاً للعنوان وتقليباً له في صورة مختلفة فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول الى الجملة المنطلق لتناسب النص عبر تشكلات و تقابلات عدة ليمر على الجملة الرابطة و تتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف...»[40].

هذه هي الأطر العامة للمقاربة السيميائية، وكل نص يملي أطره الخاصة وتبقى هذه المقاربات مجرد آليات مساعدة للنبش عن القيم الجمالية التي يتضمنها النص.

4) رواج السيميائية في التجربة النقدية العربية:

أشهر المقاربات بالرغم من القصور الذي منيت به السيميائية في ظل

تصريحات إقطابها، إلا أن هذا القصور لم يمنع الساحة النقدية العربية من اعتناقها خاصة في فترة الثمانينات ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر (محمد مفتاح عبدالفتاح كيليطو، محمد الماكري في المغرب...) ينضاف الى ذلك مجهودات عبدالله محمد الغذامي في السعودية وعبدالملك مرتاض وعبدالقادر فيدوح وحسين خمري في الجزائر وقاسم مغداد في سوريا... ولعل أهم ممارسة سيميائية سميولوجية في وطننا العربي هي ممارسة صلاح فضل في كتابه «شفرات النص»: دراسة سيميولوجية القص والقصيد[41].

والواقع أن هذه الممارسات السيميائية في وطننا العربي لاتزال بعيدة عن السيميائيات في مهدها الأوربي، إذ لم تعالج مجموعة من الميادين ولم تنطلق من أرضية علمية، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية. ولعل هذا ما صرح به الدكتور حنون مبارك، حين أجرى مقارنات يسيرة بين النقد السيميائي في إيطاليا والوطن العربي[42].

مثل هذا الطرح لا يحمل في اعتقادنا أدنى غرابة مادام النقد السيميائي غريباً عقر ديارنا النقدية وأكثر ما تتجلى هذه الغرابة في الممارسات الإجرائية على النصوص التقليدية ، أما النص المعاصر فهو أكثر مرونة من غيره.

5) أزمة النقد السيميائي:

أ- على المستوى النظري: إن النطاق الذي تشغله السيميائية والذي يتمظهر في علاقات وطيدة تربطها بمجموعة من العلوم والمعارف، إنه نطاق يحول بينها وبين إمكانية التمركز في قلب النقد، إننا نقول ذلك انطلاقا من بعض المشكلات النظرية يأتي في مقدمتها مشكلة المفهوم ففي تعدد المفاهيم والتعاريف، وتباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية لدى أقطابها كل

هذه المسائل تحول بين المعرفة السيميائية والقارئ، ويتمظهر ذلك في جانب من جوانب القطيعة بين القارئ العربي والنظرية السيميائية.

إن هذه الاضطرابات المعرفية و المفهومية في الحقل السيميائي والمتمظهرة في تعدد المفاهيم أو المبادئ لدى منظريها، وفي ظل هذا التعدد تأتي اعترافات السيميائيين أنفسهم بقصور السيميائية وضحالتها فهذا ج كوكي (J. Koky) يقر بأن الحديث عن السيميائية: «يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تمييز»[43] وغريماس (GREIMAS) نفسه يعترف وبكل صراحة عام 1973 بأن السيميائية «قد تكون موضة ولم يستبعد أن يكف عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات»[44] ويري تودوروف أن السيميائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علما وبقيت الجمل التي تنبأ بها سوسير مجرد أمل[45]. وما نستشفه من هذه التصريحات هو أن السيميائية باتجاهاتها المتباينة بقيت مجرد اقتراحات أكثر من كونها مجالاً معرفياً متميزاً هذا عن مشكلة تعدد المفهوم.

وفيما يخص تعدد المصطلح فقد أحصى باحث معاصر وهو عبدالله بوخلخال هذا التعدد فبلغ به ما يقارب تسعة عشر مصطلحاً ومن ذلك: (السيميائية، السيميولوجية، علم العلامات، الدلائلية... إلخ)[46] ويبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية؛ ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فجملة، المصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية، لا فرق بين مصطلح السيميائية والسميولوجيا، فهما مصطلحان مترادفان، بل أن ترادفهما ينبع أساساً من واحدية تجدرهما وانحدارهما من منحدر واحد هو علم الطب، فهما يدلان «على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض»[47].

إن القول بواحدية المفاهيم وتماثلها لا يلغي أبداً بعض التعارضات الجوهرية بين مختلف الاتجاهات السيميائية، وندلل عن ذلك بالاختلاف في

زاوية النظر لبنية النص بشقيها الظاهر والخفي، حيث يقع الاختلاف فيما يخص العناصر المكونة لهذه البنية، ولعل هذا ما جعل مثلا سيميائية غريماس تشمل القواعد التي يخضع لها العالم السردي) (فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظائفي، تحتل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية في المستوى العمودي والأفقي..)[48].

أما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية)، إذ يهتم الناقد بتحليل خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحلل (علاقة اللغة بالسياق الخارجي). وفي مقابل ذلك نجد سيميائية جوليا كرستيفا تطمح الى التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأصيل النظريات القولدمانية GOLDMADILOCIEN كما يحاول هذا الاتجاه استيعاب معطيات التحليل النفسي وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي. (والبنية العميقة تتكون من العوامل الخارجية التي عملت على ظهور النص الأدبي، من ظروف اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية في حين أن البنية الظاهرة تتكون من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية)[49].

وهكذا نلحظ كيف أن منطق الاختلاف يمس بأصابعه اتجاهين سيميائيين إدعى النقاد أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة، اختلاف تمتد أنامله من ناقد لآخر بين غريماس وجوليا، كل واحد بحسب ما تمليه عليه ايدلوجيته، اختلاف مس بؤرة النظر للبنية الظاهرة والعميقة فكان التميز بينهما واضحا، والسر في عدم انفراج الزاوية النقدية بين جوليا وغريماس مرده إلى أن الأرضية الألسنية للاتجاهين كانت واحدة، فالأصل الألسني هو الذي أنبتا فيهما مثل هذا التقارب في الطرح لدى كل من غريماس وجوليا، لاسيما على المستوى الإجرائي.

أعود إلى مشكلة تعدد المصطلح، أقول مستطرداً ومفصلاً أنه مهما تعددت المصطلحات تظل شحناتها النظرية واحدة بل أن المشكلة لا تخط خطوط. ولا ترسم أحجاماً سوداوية على جبين النقد السيميائي المشكلة تزول

بزوال وعي وإدراك القارئ لهذا التعدد والذي يبقى دون إدراك المدار. أو المفهوم الذي تشغله السيميائية. ومادام العجز في هذا المفهوم في علاقاته بالأفاق المعرفية والجمالية للنص، لابد إذن من أن ينصب النقد حول هذا المفهوم بوصفه بؤرة الإشكال.

ب) *على المستوى الإجرائي*: ما يجب أن نؤكد عليه هو أن أزمة النقد السيمائي لا تنبثق كلية من تلك الإجراءات التطبيقية وانما تنبثق أيضاً من قصور المفهوم الذي يشغله النقد السيميائي؛ ذلك لأن الإجراء التحليلي ما هو إلا معلول أو نتيجة لعلة أو مقدمة لازمة لزوما ضروريا عما يفرزه المفهوم ولو كانت أزمة هذا النقد في ممارسته الإجرائية ما كانت هناك تصريحات السيميائيين المنظرين أنفسهم بالأزمة.

وإذا كان منظرو السيميائية في الغرب قد صرحوا بمعضلة السيميائية، فإن النقاد العرب الذين أسسوا للسيميائية في وطننا العربي لم يتوانوا في ذلك وهذا ما يجسده اعترافهم بأزمة هذا النقد. فـ: محمد مفتاح يتساءل عن فعالية النقد السيميائي فيجيب عن استخدامه للسيميائية بعضها آفاقاً لا واقعا[50].

وعبدالملك مرتاض المهموم بالسيميائية يتساءل وفي أكثر من موضع - من أين؟ إلى أين؟ وبأي منهج نقتحم النص؟[51]، تساؤلات قادت ما تقود الناقد عبدالمالك مرتاض إلى المزج في كثير من الأحيان بين السيمائية والتفكيكية، وهذا ما نلاحظه في:

أ - في دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لـ: محمد العيد آل خليفة، الذي ألفه سنة (1987) ونشرة سنة (1992) وكتاب «تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدة الذي ألفه سنة (1989) ونشره سنة (1995).

إن هذا التضافر بين السيميائية والتفكيكية في عملية إجرائية واحدة نعده - من دون هوادة - مغالطة نقدية، لأنها تكشف عن قصور الحقلين

ويتمظهر ذلك التركيب الاستدعائي بين السيمياء والتفكيك، فلو كانت السيميائية قادرة على استنباط الروح الجمالي للنص ما كان مثل هذا الاستدعاء.

وإلى جانب عبدالملك مرتاض نلتقي بعبدالله محمد الغذامي الذي عرف بتحليقه في فضاء السيميائيات غير المحدود الفيناه يصرح وبأعلى صوت باحثاً عن منهج يتسق وينسجم مع ذاتنا وثقافتنا «أي منهج نقدي نأخذ به، وأي رأي نسعى إلى تكوينه، وأي مدرسة نشكلها، لن تكون كلها سوى حوافز غرست - من قبل - في جبين الزمن السابق لجودك بل مكونة لوجودك وليس إلا بعض صناعتها» وأمام هذه الحيرة والاضطراب المنهجي نتساءل من جديد عن الآفاق التي ينفتح عليها المشروع السيميائي، وهو تساؤل آخر يفصح عن أزمة السيميائية مرة أخرى: ترى ما دلائل التصريحات السالفة الذكر من النقاد السيميائيين عرب وأجانب؟ وهل ما تدعو إليه السيميائية واقعاً بالفعل في نطاق علم اللسان؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار السيميائية علماً صارماً، ومبدع العلامة فيها هو الذي يدرس العلامة؟؛ أي ربط العلامة بمرجعها وكيف يمكن للسيميائية أن تكون علماً موضوعاً، وهي تختفي خلف البدائل اللسانية (الكتابة، العلامة، النص) وهي متغيرات أو على الأقل عرضه للتغيير؟ وإذا كانت السيميائية تحاول الربط بين الأنساق كأنظمة رمزية، وبين ما تثيره هذه الأنساق من إيحاءات ودلالات، كإشارات المرور والألوان الثلاثة... إلخ، أنها خطوة إيجابية ترتقي بالنص صعداً في سلم الحضارة الجمالية، غير أن هذا الارتقاء سرعان ما يتم وأده وذلك في اللحظة التي تعلن فيها السيميائية - بأسسها ومفاهيمها - دخولها على النص الأدبي دخولاً آلياً، وسؤال النقد السيميائي خاصة والنقد الألسني عامة ليس هو مجرد سؤال عن فكرة المرجعية كما ادعى عبدالله محمد الغذامي، فالغربيون لهم مناهج نقدية وهذه المناهج لها أصول فلسفية قامت عليها استمدت منها عطاؤها النظري، لكن هذه المناهج استنفدت لاستنفاد

أصولها الفلسفية، فالجذر الفلسفي يستنفد، والذي لا يستنفد هو التصور النابع من الإبداع.

ونود الاشارة هنا إلى أن النقد الألسني سواء كان بنيوياً أو سميائياً أو تفكيكياً لا يمكن لهذه الموضات النقدية أن تأخذ موقعها الصحيح ضمن الخارطة النقدية الجديدة - باستراتيجياتها الجمالية - إلا في ضوء سؤال المفهوم فقط. المفهوم الذي لقي تحديداته وتقنيناته في كتابات الشعراء المنظرين عرباً كانوا أم أجانب.

والثابت لا المتحول أن الجمال الذي نتحسسه في العمليات السيميو اجرائية مرده الى التصور الذي يمتلكه المبدع الناقد عن النص، فالتضافر بين آليات هذا التصور الشاعري، وآليات المنهج السيميو بنيوي هو الذي أدى ويؤدي وسيؤدي إلى موطن الجمال في النص الشعري، بوصفه صديقا لعوباً أو جاذبية مجهول، تشدك شداً وتؤزك أزاً.

هوامش الدراسة

1) فيردنيا نددي سويسر: محاضرات في الألسنية العامة ، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر المؤسسة الجزائرية للطباع ، ط 1، 1986، ص 87.

2) نقل عن: عبدالله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الدار البيضاء، ط 1996، ص 75.

3) فيردنيا نددي سويسر: محاضرات في الألسنية العامة، ص 27.

4) أعمال ملتقى «الأدب الجزائري في ميدان النقد» السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي - جامعة عنابة، 1995، ص 10.

5) ينظر عبدالله إبراهيم وآخرون، في معرفة الاخر «مدخل الى المناهج النقدية الحديثة» المركز الثقافي العربي - الدارالبيضاء ط 2، 1996 ص 78.

6) المرجع نفسه، ص 78، 79 للتوسع في مفهوم المؤشر والرمز والأيقون يراجع: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقة (أنظمة العلامات) «مقالات مترجمة ودراسات»، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 142.

7) المرجع نفسه، ص 82، 83.

8) المرجع نفسه، ص 28.

9) ينظر: مارك انجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الميداني دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط 2، 1989، ص 62.

10) ينظر: عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر - مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 96.

11) المرجع نفسه، ص 77.

12) محمد نظيف: ماهي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، ط 1، 994 1ص 46.

13) عبد الله ابراهيم: في معرفة الآخر، ص 97.

14) عمر أوقان: النص والسلطة، أفريقيا الشرق، ط 2، 1994، ص 48.

15) المرجع نفسه، ص 49.

16) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبدالعالي دار توبقال - الدار البيضاء، ط 2، 1986، ص 86.

17) المرجع نفسه، ص 50.

18) المرجع نفسه، ص 50.

19) رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذ رعياشي، مركز الإنماء الحضاري ط 1، 1994، ص 25.

20) عبدالله إبراهيم: في معرفة الآخر، ص 99.

21، 22) المرجع نفسه، ص 99، 101.

❖) الصادر عن دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ترجمة فؤاد صما والحسين - سبحان، 1988.

❖❖) ينظر عمر أوقان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، أفريقيا الشرق 1996م.

23) عمر أوقان: النص والسلطة، ص 51.

24) المرجع نفسه، ص 52.

25) المرجع نفسه، ص 53.

26) المرجع نفسه، ص 60.

27) المرجع نفسه، ص 53.

28) المرجع نفسه، ص 60.

29) المرجع نفسه، ص 63.

30) المرجع نفسه، ص 63.

31) المرجع نفسه، ص 63.

32) المرجع نفسه، ص 63.

33) المرجع نفسه، ص 67.

34) ينظر جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع ترجمة: عبد العزيز شبيل - مراجعة: حمادي حمود الهيئة العامة لشؤوون المطابع الأميرية 1999م.

35) gulia kriateva:semiotike: recherche pour une sema-nalisecoll points.ed "seuil paris 1969 p114.

36) (أعمال ملتقي الأدب الجزائري في ميزان النقد السيميائية والنص الأدبي). ص 188.

37) المرجع نفسه. ص 76.

38) محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيمياء والنص الأدبي».

39) المرجع نفسه، ص 62.

40) المرجع نفسه، ص 60.

41) المرجع نفسه، ص 62.

42) الصادر عن عين الدراسات والبحوث الانسانية، ط 2، 1995.

43) ينظر: حنون مبارك: دروس في السيميائية، الدار البيضاء، ط 1987 1، ص 6.

44) أعمال ملتقى «الادب الجزائري في ميزان النقد» «السيميائية و النص الأدبي»، ص45 28.) المرجع نفسه، ص 28.

46) المرجع نفسه، ص 335.

47) المرجع نفسه، ص 75.

48) O Ducros et T. Todorov: dictionnaire en cificlozedie des sciences du langages leve publication. Edition du Seuil.1972.P.115.

49) ينظر: محاضرات الملتقى الوطني الأول «السيميائية النص الأدبي» ص 30.

50) بيار جيروا: السيميائية، ترجمة أنوطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط 1، ص - 9، ثم ينظر قريش بن علي: السيميائية: التاريخ والأسس العلمية: محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية و النص الأدبي)، ص 30.

51) ينظر على سبيل المثال: عبدالملك مرتاض أ، ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، ط 1، 1992، ص 9.

52) عبدالله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، النادي الأدبي والثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط 1985. 1، ص....



نحو تأصيل لمنهج

النقد الثقافي

زرقاوي عمر

يقف المتقصي لحيثيات مختلف المنظومات المعرفية على الارتباط الوثيق بين أطر التغيير وبين المثقف، وهو ما تحيلنا إليه الأسبقية في الترتيب (المثقف والسلطة)، أسبقية منحته شرعية امتلاكها واحتكارها، مجابهاً مختلف الاحتواءات الممارسة عليه لنزع تلك الملكية ولكن الشرعية التاريخية حالت دون ذلك فظلت تعضده في صنع مسار التحولات الحضارية، وهو ما يفتقده المثقف العربي اليوم حيث يعيش بلا تاريخ، فاقداً للذاكرة - على حد رؤية الخوري - بسبب التوجه المشهود لأصحاب المشاريع النهوضية للاعتماد على الإطار المرجعي المستعار (مرجعية دريفوس 1898) ومنظومة مصطلحية غريبة عن المناخ الثقافي العربي (منظومة غرامشي)، متوخين التجديد الفعلي والتحديث الحقيقي والرغبة الملحة في استعادة الذاكرة المفقودة، ولكن سرعان ما وجد المثقف العربي نفسه أكثر ضياعاً بذاكرة أكثر تشوهياً، متشظياً ومتوزعاً بين ماضي عصور الازدهار العربي الإسلامي وماضي الغرب (مخاض التحولات الحداثية).

وحتى لا نقلل من جهود وجدية تلك المحاولات بتشخيص الأزمة عوض تقديم البديل فإن هذا البحث عبر رحلته، ذهب إلى تنشيط خلايا الذاكرة الميتة والسعي لاستعادة سليمة لها وفقاً لمنهج النقد الثقافي بالمعطيات الغذامية من خلال الإجابة عن التساؤلات التالية في ظل ندرة الدراسات المقاربة للمنظومة القروسطية:

أي المرجعيات نعتمد للمقاربة؟ هل مقولة المثقف كمرجعية ومنظومة غربية وممارسة مفاهيمية غرامشية أم أنه لابد من الغوص في الإرث الثقافي للبحث عن مرجعية تحقق الخصوصية والتمايز الثقافي؟ ولماذا لا تعتمد ممارسات أصحاب المشاريع النهضوية من دراسات(*) تخوض في

هذا المعطى مفهوماً عملياً لمقولة المثقف، تقابل التجديد الغرامشي في الفكر الماركسي؟ ألا تعد تلك المعطيات التراثية كافية لبلورة مرجعية ومنظومة مصطلحية تنطلق من الثقافة العربية؟

إن الهلامية والضبابية اللتين نخرج بهما من تلمس المفهوم داخل الخطاب العربي القديم حتمت انزياحاً عن المفهوم التقليدي للشاعر ليصبح الشاعر بهموم أمته حتى الاغتراب – l'aliénation، ووفقاً لذلك توخينا منهج النقد الثقافي بمنظور ومنطلقات الغذامي المرتكزة على التوجه المابعد حداثي عند غرينبلات أين نشهد انزياحاً عن الرؤية الغرينبلاتية التي سعت للبحث عن السلبي والإيجابي داخل الخطاب تجلى فيه انطلاق الغذامي في فرضية جاهزة بتحميل الشعر الذائقة الحضارية محاولاً كشف وتعرية الخطاب المنتج للمؤسسة الثقافية المهيمنة وتلمس الإيديولوجيا القابعة داخل الجمالي المحتكر للممارسات النقدية منذ عقود طويلة، ذلك الاحتكار الذي جعل الغذامي يعلن موت النقد الأدبي(*) بتحويل الأداة النقدية من الاعتناء بالجمالي وتبريره وتسويقه في محاولة لاستعادة القيم التي امتصها النص بتشابكاته مع سائر أنماط المعرفة.

ومادامت الأمة العربية أمة شاعرة لن تترك الشعر حتى تترك الإبل الحنين فإن الغذامي عده ذلك النسق المهيمن على الثقافة العربية (القروسطية/ الحديثة) رؤية أقرها الجابري حين تحدث عن تراتبية الأنظمة المعرفية لبنية العقل العربي، تلك السيطرة التي أوعز إليها الغذامي الذائقة الحضارية للأمة منذ فقد الحاكم مشروعية حكمه بتراجع النظرية الإيمانية واحتاج إلى إضفاء شرعية لحكمه، شرعية لا يكفلها إلا الشاعر عن طريق ممارسة اللعبة الشعرية، فيتحول هذا الأخير نتيجة لضغوطات الوضع الاقتصادي وظروف الولاء والمنافسة مع الأقران إلى مشوه للوقائع ومحور للحقائق ومدجن لها، يسوق خطابها ويعطيه مشروعية الوجود والبقاء ضمن الخطابات المزاحمة له من أجل التمركز.

ولاختبار جدوى ذلك التحول في الأداة المنهجية ذهبنا لمقاربة النص الشعري للمتنبي عبر توجيه هزات لذلك النسق ومحاولة خلخلة مركزيته بالوقوف على مدى الانزياحية عن الدور المنوط بالشعر الذي لا شك يقرنه الغذامي بنموذج شاعر الدعوة والخلافة الراشدة، وكأنه يشير إلى التداول التاريخي بين الشعر المؤثر الديني من المركز إلى الهامش والعكس بالعكس.

ترى هل نقف مع الطرح الغذامي ونسلم به ونشاركه هواجسه القلقة أم نستبعد سعيه ونظرته الجاهزة بالبحث عن السلبي داخل النسق المهيمن ونذهب لاكتشاف ذلك الطرح انطلاقاً من تتبعه عبر مراحل البحث؟

أولاً: في المفهوم المثقف ومسألة المرجعية:

لا شك أن الحديث عن المثقف كمفهوم ومرجعية في القرون الوسطى أمر محفوف بالمخاطر نتيجة لهلامية وضبابية المفهوم في الخطاب المنتج لتلك القرون، إذ يعثر القارئ المتصفح لخباياه على الكثير من الذين ينضوون تحت ذلك المفهوم حسب ما يطرحه الجابري من مفهوم للمصطلح انطلاقاً من الطرح الغرامشي(*) ذي النسق الماركسي، فإذا اعتمدنا عليه: «فسيغدو من السهل علينا أن نضع فقهاء السلاطين وكتابهم ومؤرخيهم وأعضاء مجالس أنسهم من أدباء وشعراء وقصاصين... إلخ»[1] على حد تعبير الجابري ضمن ذلك المفهوم.

وحتى لا يفاجأ القارئ الغائص في ثنايا البحث بالمفارقة بين العنوان والمضمون فإن تحولية باتت وشيكة الوقوع لمفهوم الشاعر الذي صار حبيس المفهوم التقليدي أين يصبح ذلك الشاعر بهموم أمته إلى حد الاغتراب.

إن هذا المفهوم الجديد بات عليه أن يتجاوز المفهوم الشائع البسيط عند غير الأكاديميين، فقد بقي حتى اليوم هو ذلك المتحدث في شتى صنوف المعرفة مدلياً بآرائه في كل ما يطرح أمامه من قضايا على الساحة الفكرية، وبمعنى آخر يملك كثرة المعلومات وسعة الاطلاع، كما ترسخ في ذهن بعض

الشرائح الأكاديمية أنه الممارس للنشاط الفكري (الذهني) الذي تحيل عليه الكلمة الفرنسية - INTELLECTUEL -.

ولعل توخي الحقيقة والوقوف على المفهوم والمرجعية الأصل لتلك المقولة يدفعنا إلى محاولة توخيها ونحن نتتبع الخطابين العربي القديم والمعاصر الذي لا نشك أنه صورة مشوهة عن النسخة الأصل (الخطاب الغربي المعاصر).

1 - في الخطاب العربي القديم:

مادام ملجأ سائر المؤصلين لسان العرب لابن منظور فإننا مجبرون على الإبحار فيه والسباحة في شواطئه للمسك بمرجانه وياقوته، وفحص فصوصهما لمعرفة ثمن ما تحمله تلك المادة المنبسطة على صفحات مياهه من حقيقة تتعلق بأصل تلك المادة (ثقف) التي نجد الوقوف أمامها أمر لابد منه للجزم بالهلامية والضبابية أو نفيهما.

إن ما يطرحه أصحاب المشاريع النهوضية العربية حول غياب لفظ (المثقف) على صيغة اسم الفاعل أمر لا ينفي بأية حال من الأحوال العثور على مرجعية للمقولة في الخطاب العربي القديم، فالانتقائية التي مارسوها على معاني جذر (ثقف) حالت دون إصابة كبد الحقيقة، فهذا الجابري يكاد يجزم بالضبابية والهلامية جزم المتيقن قائلاً: «لابد من الإشارة إلى أن لفظ «مثقف» في اللغة العربية المعاصرة - وهو مولد كما قلنا - لا نكاد نعثر له على أثر في الخطاب العربي القديم، وهو اسم مفعول من «ثقف» بمعنى حذق»[2] ليذهب باحثاً عن مفهوم للمثقف في الخطاب الغربي المعاصر، ساعياً كمرحلة تالية إلى تأصيله في الخطاب العربي المعاصر، وحتى لا نجافي الصواب مقللين من جهد الأستاذ الجابري، فإن عدم العثور على اسم الفاعل «مثقف» لا يعني غياب الممارسة المفاهيمية للمدلول والمقولة داخل الخطاب العربي القديم، ذلك المدلول الذي حملته فروع الجذر «ثقف» في

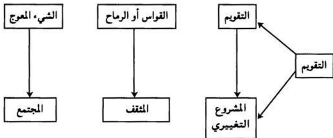
الخطاب نفسه - مع استثناء لنعت القرآن الكريم بالقدامة - وقبل التتبع للحضور المفهومي في النص ... يجمل بنا اعتماد ذلك الترتيب الزمني للخطاب البياني (الشعر/ النثر/ .../ ...) ففي ديوان العرب نعثر على قول عمرو بن كلثوم في معلقته الشهيرة(*):

إذا عض الثقاف بها اشمأزت تشج قفا المثقف والجبينا

عشوزنة إذا انقلبت أرنت ولته عشوزنة زبونا

وقد شرح ابن منظور قول عمرو متوقفاً عند «الثقاف»: «والثقاف: الحديدة التي يقوم بها الرمح، وقد ثقفته: قومته» وفي لسان ابن منظور: «والثقاف: حديدة تكون مع القواس والرماح يقوم بها الشيء المعوج، والثقاف ما تسوى به الرماح»[3].

وعند نقل اللفظ من الدلالة الحسية إلى الدلالة التجريدية تصبح الحديدة هي المشروع التغيري الذي لابد وأن يصوغه المثقف (الرماح أو القواس) لتقويم الشيء المعوج (المجتمع) ولعل هذا الرسم التوضيحي يزيل ذلك الغموض:



ففعالية المثقف متأتية من فاعلية القواس والرماح في تقويم الاعوجاج، فاعلية لا تختلف عن حضور القوس والرمح في الحياة العربية، ذلك الحضور

الذي لا يخفى ولا يحجب في تأمين البقاء وأسباب القوة (سلاح في القتال والصيد).

إن وظيفة التقويم الموكلة للثقاف لا تختلف عن التعديل والتوجيه الذين ارتبطا بالمثقف خلال التجربة التاريخية للأمة، ولعل ذلك ما قصدت إليه عائشة أم المؤمنين في حديثها عن أبيها: «وأقام أوده بثقافه، والثقاف: ما تقوم به الرماح، تريد أنه سوى عوج المسلمين»(*) فأي عوج للمسلمين قومه الصديق يا ترى؟ لا شك أنه عوج حروب الردة الذي هب الصديق لتقويمه وإعادة المسلمين من الغي إلى الرشد، غير آبه برأي من أشار عليه بمهادنة المرتدين، ليعمل السيف ممارساً الثقاف والثقافة، ليس كمثقف حرفي يصنع السيوف وإنما كمثقف مناط به صياغة مشروع يتم من خلاله تغير شيء كالردة مثلاً إما بمهاجمته أو إبقائه بالدفاع عنه بعيداً عن الملمح اليوتوبي الذي ربما يسم المشروع، ذلك الملمح الذي رآه الصديق متجلياً في فكرة المداهنة.

ولعل الحذق والمهارة الذين أقرهما الجابري لا يتناقضان مع ما نطرحه، إذ إن فاعلية التقويم متوقفة على مهارة وحذق القواس أو الرماح في استعمال الحديدة، وبمعنى آخر تظل المهارة والحذق بالنسبة للمثقف أداة لامتلاك القدرة على تشخيص المشاكل والقضايا الحياتية التي تبقى معالجتها حكراً على الدراسة الدقيقة والمعرفة العميقة بخبايا بنى المجتمع وأسرار تركيبته المعقدة.

وعند الانعراج نحو النص القرآني يستوقفنا قول الله تعالى: ﴿إن يثقفوكم يكونوا لكم أعداء ويبسطوا إليكم أيديهم وألسنتهم بالسوء وودوا لو تكفرون﴾ [سورة الممتحنة الآية 2] والتي حملت جذر «ثقف» في صيغة الفعل المضارع المسبوق بالشرط الدال على الاستمرارية والتجديد، تجدد لا شك أنه يفضي إلى ارتباط المثقف بآلية التغيير والدينامية.. غير أن العودة إلى مناسبة النزول أمر لابد منه حيث يفيدنا ابن كثير بذلك إذ كان سبب نزول

هـذه السورة الكريمـة قصة حاطب بن أبي بلتعـة: «ذلك أن حاطب هذا كان رجلاً من المهاجرين وكان من أهل بدر أيضاً، وكان لـه بمكة أولاد ومال، ولم يكن من قريش أنفسهم بل كان حليفاً لعثمان، فلما عزم رسول الله - ﷺ - على فتح مكة لما نقض أهلها العهد، فأمر النبي - ﷺ - المسلمين بالتجهيز لغزوهم قال: «اللهم عم علينا خبرنا»، فعمد حاطب هذا فكتب كتاباً وبعثه مع امرأة إلى أهل مكة يعلمهم بما عزم عليه، رسول الله - ﷺ - من غزوهم يتخذ بذلك عندهم يداً، فأطلع الله تعالى على ذلك رسول الله - ﷺ - استجابة لدعائه فبعث في إثر هذه المرأة. فأخذ الكتاب منها»[4].

وعلى الرغم من تعدد روايات سبب النزول واختلاف الأحداث ومحركيها، فإن تفسير ابن كثير للآية المذكورة سابقاً يجعلنا نقف على المدلول والممارسة المفاهيمية للمقولة في النص القرآني حيث يقول: «أي لو قدروا عليكم لما اتقوا فيكم من أذى ينالونكم به بالمقال والفعال أي يحرصون على أن تنالوا خيراً، فهم عداوتهم لكم كامنة وظاهرة فكيف توالون مثل هؤلاء؟ وهذا تهيج على عداوتهم أيضاً»[5].

لقد حملت هذه الآية الكريمة رغبة المشركين ومن ولاهم في تغير وضرب أسس الإيمان وإيذاء المؤمنين لثيهم على ما هم عليه من ثبات على الإيمان بالقول والفعل، هذين الجانبين اللذين سنعتمد عليهما لتأسيس وتأصيل مرجعية تراثية تنطلق من الثقافة العربية.

إن الربط بين ما حملته النصوص التراثية والقرآن وبين القدرة على التغير بالفعل لا يجد القارئ يناقضاً ماثلاً إذ التأثير الفعلي والمهارة والحذق في استعمال الحديدة من طرف القوس والرماح لا يختلف عن امتلاك القدرة على الإساءة وهو ما سها عنه الجابري تاركاً الربط بين الدلالة الحسية والدلالة التجريدية (المعنوية) قائلاً: «ولم يرد فيه لفظ «مثقف»، أما لفظ «الثقافة» فقد ورد كمصدر بمعنى الحذق...... وقد استعمل - ولكن بندرة - في هذا المعنى، معنى الحذق في صفة من الصنائع المادية أو الفكرية»[6].

ولعل ذلك التجاهل والتغاضي عن حديث عائشة وقول عمرو بن كلثوم مرده إلى طبيعة مشروع الجابري الفلسفي الذي يستبعد الشعر من موقف أفلاطوني جديد ونظرية ماركسية مبعدة للدين كمحرك لأطر الحياة، ذلك الإبعاد الذي فسح المجال لوجود المبرر المقنع للتوجه نحو الثقافة الغربية للبحث عن مرجعية بديلة يحاول كمرحلة تالية تبيئتها في الخطاب العربي المعاصر، واقعاً تحت سطوة الانبهار والتماهي مع النظرية الجاهزة إذ يحول بينه وبين عملية التأصيل التراثي الفشل في فك العقدة التاريخية بين مركب النقص عند الأنا ومركب العظمة عند الأخر وذلك ما أحال المرجعية العربية المعاصرة لمقولة المثقف لتكون صورة مشوهة عن المرجعية الغربية مشكلاً أزمة يعيشها المثقف العربي اليوم كسائر الأزمات التي يعاني منها الإنسان العربي في سائر المجالات نتيجة لاعتماده على المرجعيات المستعارة - التي تحمل من الخصوصية الحضارية ما تحمل - خاصة على مستوى الإبداع حيث تتجلى تلك الأزمة في إشكالية الإطار المرجعي للمقولة وكذلك ما تطرحه الممارسة المفاهيمية باعتبارها نتيجة حتمية لتوظيف المقولة.

ولم يجد كل أصحاب المشاريع النهضوية العربية من بد للخروج من تلك الأزمة سوى الاعتماد على المرجعية الغربية كأساس وكأصل للمقولة وإطار مرجعي لها، حيث يذهب الجابري إلى ضرورة الاعتماد على مرجعية الآخر (الغرب) مؤكداً أن ذلك: «يتطلب أولاً وقبل كل شيء بناء مرجعية لمفهوم «المثقف» في الثقافة العربية وإلا فلا معنى للحديث عن شيء لا يرتبط بمرجعية، لا يستند على «أصل»، شيء معلق في الفراغ»(7).

إن السفر في طائرة الجابري وعلي أومليل يجعلنا مجبرين على تفحص تلك المعطيات التي جزمت بعدم قدرة الثقافة العربية الإسلامية على صياغة نظرية سياسية ذات مرجعية ومنطق ومبادئ، فعلي أومليل يذهب جازماً بذلك العجز قائلاً: «فالفلاسفة المسلمون لم يقدموا مفهوماً عقلانياً للسياسة من حيث المبادئ والقيم والمؤسسات وأسس نظام الحكم وظل

حديثهم في السياسة حديثاً مجرداً يعنى بسياسة النفس أكثر من اهتمامه بسياسة المجتمع»[8].

إن منطلق علي أومليل لا يختلف من معطيات الجابري السابقة فهو كذلك حبيس العقدة التاريخية التي ساقت الجابري إلى المصير نفسه، غير منتبه إلى الخصوصية المنهجية بين الخصوص التراثية المقاربة والمناهج الغربية المقاربة (البنيوية، التشريحية) والتي اعتمدها في دراساته لعقلنة النظرية السياسية التي أفرزتها تلك النصوص، وفي ذلك لا شك هجوم مضمن على الأطر النقلية التي حكمت ولاتزال الأنساق المعرفية للعقل العربي إذ يقول: «إنه إذا جاز لنا أن نسمي الحضارة العربية الإسلامية بإحدى منتجاتها، فإنه سيكون علينا أن نقول عنها: «إنها حضارة فقه»»[9].

ويطفو لا محالة على سطح تلك المعطيات مسكوت عنه يفضي إلى حتمية الثقافة العربية وحاجتها إلى صراع مع الكنيسة تقليداً لما حدث في أوروبا حتى تتعقلن المعرفة وتحقق التحديث والنهضة، إنها بناء على ذلك في حاجة إلى أن تعيش المخاض نفسه، فيكون لنا كوبرنيكوس وغاليليو وفرانسيس بيكون، ولكن ألم يعش الإنسان العربي مخاضاً أعسر منه مع الشرك والجاهلية والردة كان من نتائجه إخضاع كسرى وقيصر؟

ومجمل القول إن مقولة المثقف في الخطاب العربي القديم لا تنتفي لمجرد الانبهار والذوبان في الآخر (الغرب) والفشل في فك العقدة التاريخية واعتمادهم النظرية الجاهزة تجنباً لعناء التأصيل.

تلك النظرية الجاهزة التي تبقي العقلنة والتحديث حكراً عليها، ولعل ذلك دافع إلى أن نبسط الإطار المرجعي الغربي للمقولة، محاولين التأصيل لمرجعية تراثية تضع معطيات النص القرآني نصب عينيها.

2 - في الخطاب العربي المعاصر:

إنه لا يمكن الحديث عن خطاب عربي معاصر دون استحضار

الخطاب الأصل الذي يعد على حد تعبير الجابري توظيف المقولة دون اعتماده سباحة في الفضاء إذ يجمع أهل الذكر من الخائضين في قضايا الثقافة والمثقف على جلب الإطار المرجعي الغربي في كل حديث أو دراسة أكاديمية حيث ينطلقون من حادثة ذلك الضابط الفرنسي ذي الأصل اليهودي (الفريد دريفوس): «الذي حكم عليه بالنفي إلى غويانا بتهمة التجسس لصالح ألمانيا، وكانت هذه التهمة موضع شك من طرف عائلته وأصدقائه الذين استطاعوا أن يثبتوا بعد عامين زيف الوثائق التي أدين بسببها، فاتجهوا إلى الرأي العام الفرنسي يستنهضونه للمطالبة بإعادة المحاكمة، واستطاعوا أن يجندوا شخصيات مرموقة من عالم الفكر والأدب في فرنسا في ذلك الوقت كإميل زولا الذي كتب مقالة اشتهرت بعنوانها «إني أتهم – j'accuse» – والذي أسهم مع آخرين أمثال أناتول فرانس ومارسيل بروست وسينيوبوس وليون بولم ولوسيان هير... إلخ في إصدار بيان حمل توقيعهم ونشرته جريدة لورو الفرنسية يوم 14 كانون الثاني/ يناير 898 بعنوان «بيان المثقفين... manifeste des intellectuels»[10].

ولعل آخر دراسة حول الثقافة والمثقفين لراسل جاكوبي – Russell Ja-coby – تؤكد ذلك الحضور المكثف لمرجعية دريفوس، إذ لم يجد صاحب نهاية اليوتوبيا بداً من الحديث عنها: «وقد رويت قصة ظهور المثقفين في أثناء قضية دريفوس – Dre Fus – مراراً، لقد ظهر الشاهد الكلاسيكي للمثقفين في خطاب إميل زولا المفتوح: «إني أتهم... J'accuse الذي كان يطالب بالعدالة والحقيقة، وقد اختتم بسلسلة من الاتهامات الموجهة ضد الدولة وعملائها»[11] فباتت الأصل الذي يستند إليه عندما يتحدث عن المثقف وهو ما استحضره علي أمليل في حديثه عن هموم المثقف وعطائه إذ يقول: «إن عبارة المثقف كلمة مستحدثة في العربية وضعت لتترجم كلمة intellectuel وهي حديثة في اللغة الأجنبية، والتي ترجع إلى نهاية القرن الماضي وقبلها استعملت كلمة (الأديب) – Gens de lettre – ثم كلمة الكاتب (Ecrivain)

وكلها تدل على ظهور المثقف بمعناه الحديث الذي اختلف في معارفه وعقليته وذوقه داخل المجتمع عن فقيه القرون الوسطى»[12].

ونخرج بعد ذلك كله من الآراء التي يطرحها الجابري وأمليل بذلك الاكتفاء بالمعنى اللغوي الذي مورس عليه الانتقاء، حيث استبدل بالهرولة إلى النظرية الجاهزة وموضة العقلانية الغربية الذي يعد تجاهلها خروجاً عن التحديث والحداثة خاصة وقد عرفنا ممارسة الجابري للمعطيات الغرامشية النابعة من الفلسفة الماركسية إذ اتسع المفهوم وأصابه الابتذال مما أفقد المقولة دورها الأساسي المنوط بها ليسقط من حدود مفهومه الارتباط المباشر بآلية التغيير وفقاً للمشروع الذي يحرص المثقف على صياغته لتقويم الاعوجاج والأوضاع التي لا تلائمه ومن ثمة لا تلائم مجتمعه ليدخلها في أبدية الصراع التي تحيل عليها الفلسفة الماركسية، وهو ما يجعلنا نطرح الأسئلة التالية:

بأي المرجعيات يا ترى نأخذ؟ هل لفظ المثقف كمرجعية غربية وممارسة مفاهيمية غرامشية أم نغوص داخل الإطار المرجعي للفكر العربي للبحث عن مرجعية بديلة يكون منطلقها الخصوصية الحضارية للمنظومة الثقافية العربية التي لا نبعد أنها تقف وراء تسرب الممارسة المفاهيمية للمقولة إلى الغرب بعد التلاقح بين المنظومة القروسطية والغربية الحديثة؟ ولماذا لا نعد ما قال به الجابري وعلي حرب وعلي أمليل وغيرهم من أصحاب المشاريع النهضوية وأنتجوه من دراسات تخوض في هذا المجال مفهوماً عملياً لمقولة المثقف تقابل ما حاول أنطونيو غرامشي تقديمه للمقوله في إطارها الغربي؟ ألا تعد مرجعية سورة الممتحنة مرجعية للمثقف في الخطاب العربي القديم والمعاصر معاً نتيجة لاحتواء القرآن لأبعاد الزمن ؟ أولم يأت الغرب فقط للاستفادة من المقولة تلك وتوظيف إطارها المرجعي انطلاقاً من تسرب مؤلفات ابن رشد إلى أوروبا؟

قبل الحديث عن مرجعية المنظومة المصطلحية التراثية التي سنحاول

تأصيلها؛ ويجدر بنا أن نتكلم عما عرف بمقابسات أبي حيان التوحيدي وتراتبية السيف والقلم عند ابن خلدون اللتين سنبحر في أعماقهما للبحث عن تلك المرجعية والممارسة المفاهيمية لها، فقد ارتبط ظهور مثقفي المقابسات حسب ما يطرحه الجابري في العصر العباسي الثاني (القرن الرابع الهجري)، ذلك العصر الذي كان: «خالياً من أي مشروع ثقافي أو سياسي للدولة ككل، فأصبحت كل إمارة بل صار كل ذي جاه وسلطان يزين مجلسه بالعلماء والكتاب والأدباء والشعراء فظهرت فئة من المستهلكين للثقافة الآخذين من هنا وهناك «المتقابسين» الحريصين على المشاركة في كل علم والإدلاء فيه بدلو خلال المناقشات والمقابسات التي كانت تزخر بها المجالس الثقافية سواء مجالس الأمراء والوزراء أو المجالس التي كان يعقدها هؤلاء المثقفون في بيوتهم أو في مكاتب الوراقين التي اشتغل فيها كثير منهم كنساخ لكسب قوتهم»[13] حيث شغلوا بقضايا هامشية يصدق عليهم ما يطرحه اليوم علي حرب ويسميه وهم النخبة تلك الفئة التي اكتفت بالنظر إلى المجتمع من أبراجها العاجية بعيدة كل البعد عن الدور المنوط بها، وهو ما جعل ذلك الحديث عن غياب نظرية سياسية ترتكز على أطر عقلانية أمر مشروع إذ في هذه الفترة يكاد يجمع أهل الذكر على التغييب المقصود والفعلي لإطار العقلاني والارتماء فيما تفرضه الأهواء والميولات المادية المتسربة مع الثقافات الوافدة إلى الحضارة العربية الإسلامية بعدما ظل حاضراً داخل الثقافة العربية أيام قوة الإسلام أين كان للمقابسات فاعلية تعود بالفائدة على مشروع الدعوة والذي ارتبط بمرجعية سورة الممتحنة إذ يتوافق خلالها الإطار القولي (المقابسة) مع الإطار الفعلي (الفاعلية).

وإذا أردنا ربط ذلك بالطرح الخلدوني فإن العودة إلى معطيات الخطاب العربي القديم أيام أبي بكر الصديق باتت ضرورة لنقف على مدى حضور فاعلية السيف داخل المنظومة الحضارية، فالسيف وكما هو معروف استطاع أن يعيد المجتمع المسلم أيام الردة وتقويمه، وهو حضور لا يبخس له في الطرح الخلدوني إذ لا نعثر على حضارة كان منشؤها القلم.

لذلك يصبح الربط بين فاعلية المقابسات وعدمه بالتراتبية بين السيف والقلم أمر بسيط فالحضارة الرومانية وعلى الرغم من حقيقتها اليونانية إلا أن ذلك لم يكن وراء تأسيسها الفعلي الذي يرجع فيه الفضل للسيف، ولا أدل على ذلك من محنة خلق القرآن التي شغلت المسلمين آنذاك عن التحرش الرومي على الحدود، ولم يكن ذلك فحسب بل قادت الأمة إلى الشك في ثوابتها وهزت الإيمان في قلوب الشريحة الكبرى والسواد الأعظم من الناس.

وحتى يكون التأسيس المصطلحي للمرجعية التراثية سليماً فإن المقابسة لا تكون وليدة غياب المشروع السياسي والثقافي فحسب بل إنها قد تنتج عن الاغتراب الذي قد يعيشه المثقف نتيجة لعدم الانسجام بين ما ينتجه من أفكار وبين مستوى الوعي عند الطبقة التي يدافع عنها ويبلور مطامحها، أبو حيان التوحيدي: «استمد آراءه في الاغتراب من تجربته الحياتية، التي تعد رحلة اغتراب متواصلة، فقد أمضى حياته بائساً، فقيراً منبوذاً، قصد الأمراء والوزراء وذوي السلطان وجاب البلدان وظل يكافح في التأليف والنسخ، واحتراف الوراقة، ولكنه لم يحظ بطائل، فذاق مرارة الفقر، في حين كان يرى غيره من الأدباء والشعراء ينعمون بالمال والعز والجاه»[14].

وعند البحث عن الأسباب التي جعلت أبا حيان يبعد عن الجاه والمال يجعلنا نجزم بعدم نهجه الطريق الذي حددته السلطة آنذاك، فهو لم يرض بالمقابسة وتزيين المجالس بل راح يبحث عن الوظيفة المنوطة به، والتي حددتها التجربة التاريخية للأمة.

ولعل الاغتراب نفسه مطروح عند ابن خلدون في التراتبية في شغل وظيفة الحجابة - إما بحجب الحقائق وتحوير الوقائع - في بلاط صاحب الدولة أو برد عنه من لا يأمنه على نفسه من أهل دولته: «فإذا رسخ عزه صاحب الدولة، وصار إلى الانفراد بالمجد، واحتاج إلى الانفراد بنفسه عن الناس للحديث مع أوليائه في خواص شؤونه، لما يكثر حينئذ من بحاشيته، فيطلب الانفراد عن العامة ما استطاع، ويتخذ الإذن ببابه على من لا يأمنه من أهل دولته، ويتخذ حاجباً له عن الناس يقيمه على بابه لهذه الوظيفة»[15]

إذاً، فالحجابة والمقابسة كلاهما تعطيل للفاعلية الذي لا يختلف عن الاعتكاف في الأبراج العاجية المرتبطة بالطرح الغرامشي والمهادنة المتعلقة بمرجعية سورة الممتحنة والمعطيات التراثية (المعنى الجاهلي، حديث عائشة).

وفي ذلك سنحاول أن نتوخى المقاربة المنهجية الكفيلة برأب الصدع الماثل بين المناخ الفكري والحضاري العربي وبين خصوصية الآليات المنهجية المستعملة ذات التحيز الفكري لأنساق نشأتها، أين سنقترب بالأطر الغرامشية إلى المرحلة القرمطية وبالمرجعية التراثية إلى مراحل حياته الأخرى، مراعين طبيعة العصر السياسية ومدى حضور الثقافة السائدة الذي لا ينفصل إنتاجها عما تفرضه تلك الأطر السياسية، أين تصبح عملية الفصل بين الروحي والإبداعي عملية عسيرة.



3 - السلطة بأية مرجعية:

قد يستقر في ذهن القارئ وتنفرد به المرجعية السياسية للسلطة.. إن الحقيقة المستقرة في الذهن عبر القراءة الفعلية للعنوان ليست الحقيقة داخله، إذ القراءة المستقصية لرحلته تبعث تلك المرجعية وتشظيها، لتسود هلامية وضبابية متوازية مع تلك الضبابية التي وسمت مفهوم المثقف في الخطاب العربي القديم، والتي حاولنا أن نكون وراء انقشاعها بتلك القراءة في معطيات الخطاب نفسه.

وللوقوف على حقيقة تلك الهلامية فإنه يجمل بنا تسليط الضوء على مختلف المنظومات المعرفية باستحضار الوعي المعرفي والقرائي لبداية نشوء الشعر والشاعر، حيث تستوقفنا بادئ ذي بدء المنظومة اليونانية ووريثتها الرومانية، لنقف على بدايات المواجهة بين الشعر والفلسفة باعتبار هذه الأخيرة مركز المعرفة اليونانية، مركزية صبغها عليها المعطى الأفلاطوني في الجمهورية الذي زاد تلك المعرفة المركزية إشعاعية وألبسها حلة القداسة التي لن تخلع أبداً، لارتباطها بإسعاد الإنسانية.

لقد قدم أفلاطون تراتبية للنفوس رأسها النفس العاقلة التي يحتكرها الفلاسفة وقاعدتها النفس الشهوانية (الشعراء). محاولاً الإشارة إلى التعارض بين الحكمة والأخلاق وبين الغرائز والشهوات ليصل أخيراً إلى قرار مجحف بطرد الشعراء وقذفهم خارج الجمهورية الفاضلة، مبقيا فقط شريحة رأى فيها المنفعة الأخلاقية وهي فئة شعراء الملاحم كهوميروس، فالشعراء بالنسبة إليه: «مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس لذلك طردهم من جمهوريته الفاضلة، لكن حكمه لم يكن مطلقاً أي لم يشمل جميع الشعراء فقد أدخل بعضهم بشروط، فقبل أنواع الشعر التي تتمثل بالقصائد التي تزجى بالأبطال والعظام من المشاهير»[16].

وأخذ تلميذه أرسطو طريقاً غير التي سلكها أستاذه. فرأى في الشعر تلك الطبيعة الفلسفية باعتباره يحمل أطر الاستشراف لما يمكن أن يكون، فهو أعلى مرتبة من التاريخ، لإحداثه ذلك التوازن الانفعالي أو ما يسميه التطهير (الشرخ التراجيدي للمتلقي).

وعلى الرغم من الاختلاف حول طبيعة الشعر ووظيفته إلا أن الأصل واحد وهو الانطلاق من النظرة العقلية للشعر، المغيبة لذاتية الشاعر والمتجاهلة لفاعلية محيطه الاجتماعي.

وأما المنظومة الرومانية فإن اقتصارها على الثقافة العسكرية واكتفائها بها جعلها تعطي الطرح الخلدوني حول اقتداء المغلوب بالغالب نسبية، فقد تدرجت على شكل من النمطية والنمذجة لتلك المعطيات الفلسفية اليونانية: «فاليونان لم يجدوا عند الرومان إلا فنونهم التي امتازوا بها وهي فنون الحرب والنظام والقوانين، وليست هذه الفنون من شأن الأمم المغلوبة، لأن مسألة الحكومة والجيش تظل في أيدي الغالبين لا ينزلون عنها لتلك الأمم مختارين، وعلى أن اليونان أخذوا عن الرومان ترفهم وحضارتهم. ثم أخذوا بعد ذلك نظامهم وقوانينهم، حتى أصبح لهم نوع من الاستقلال في الدولة البيرنطية أو حين أصبحت بيزنطة دولة اسمها للرومان وحقيقتها لليونان»[17].

ومادام الأمر كذلك فإن تجاوز الرومان لليونان في نظرتهم للشعر تظل مستبعدة فلا نكاد نتحدث عن الإنتاج الشعري الروماني إلا ونذكر إنيادة فرجيل التي احتذت لامحالة إلياذة هوميروس مؤكدة ذلك التماهي المعرفي بين المنظومتين.

وعلى طرف نقيض يتحول الشعر في المنظومة العربية قبل الإسلام من هامشية المركز في المنظومتين السابقتين إلى مركزية الهامش. حيث تتراءى تلك المفارقة في الحضور والغياب، غياب عند الرومان واليونان وحضور عند العرب، فهو ديوانها وعلمها الذي لم تعرف غيره على حد قول رأي أدونيس: «إن القصيدة الجاهلية لم تكن فقط مصدر طرب وحسب، وإنما كانت أيضاً مصدر معرفة»[18].

وإذا كان لا مجادلة في أن العصر الجاهلي يمثل بجلاء تشكل تلك المعرفة فإن عملية التشكل لم تسلم من رقابة مورست على مبدعيها. انطلاقاً من واجب الولاء لتوجهات القبيلة وقيمها السائدة الواجب على المبدع أن يضعها نصب عينه وهو يتحرك في فضائه الإبداعي، مما أدى في المحصلة العامة إلى قمع الذات الفردية وقبر التجربة الخاصة في الذات الجماعية حيث يصير بذلك الشاعر صوتاً يعبر على الجماعة متصيداً الفرصة للخروج عنها وتحقيق ذلك النزوع إلى الأنوية على الرغم: «من ارتباط الشاعر الجاهلي على المستوى الاجتماعي بالقبيلة ارتباطاً تبدو فيه أناه أو فرديته كأنها ذاتية في ذات القبيلة. فإن شعره على المستوى الفني يتسم بالفردية الأنوية كأنه عالم وحده»[19].

إنها لحقيقة تلك التي يطرحها أدونيس إذ لا نستطيع الفصل بين المنتوج الإبداعي وبين التجارب النفسية والروحية والحضارية. فالواقع التاريخي والموروث الأدبي محملان بتلك الحقيقة، حيث يعثر المتصفح لهما على ظاهرة الصعلكة التي ارتبطت معانيها بالحرية في صورتها العامة، رافضة للأطر والأعراف القبلية التي رأت فيها هضماً لحقوق أفرادها على

كل المستويات، رفض ورؤية رافقها خروج عن سلطة النموذج أو الأدب الرسمي للقبيلة (المعلقات)، فقصائدهم اتخذت طريقاً ورحلة نحو التمظهر مع معطيات وصورة النموذج السائد من ابتعاد عن المقدمات والرحلة وغيرهما من خصائص يحملها.

ولقد مثل ذلك الخروج عن السلطتين الأدبية والاقتصادية ضرباً لتلك الفطرة والعرف فيتحول الشاعر من مقدس ضمن الثلاثية(*) إلى مارق تسعى للتخلص منه بشتى الوسائل. وقد ركز أدونيس على الأنوية في الإطار الفني. لأن قصائد كالمعلقات أو شعر طرفة أو امرئ القيس تعد سيراً في الاتجاه المضاد للذات الجماعية، إنها فروسية اللاانتماء كما ينعتها، فالمتأمل لصياغاتهم الشعرية يقف على تلك الأنوية ورفض الانتساب إليها والانتساب إلى الذئاب والوحوش[20]:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل
ولي دونكم أهلون سيد عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل

ولا يعني ذلك أن شعراء الذات الجماعية قد سلموا من تلك الرقابة كدريد بن الصمة لسان القبيلة وناصرها ظالمة أو مظلومة، بل إن تراتبيته في القبيلة ومكانته متوقفة على براعته في الدفاع واستمراريتها والمناصرة الدائمة والمتجددة لتوجهاتها، فأي تخلف وتقاعس يحصل يسقطه من أعلى التراتبية إلى أسفله وإثر ذلك تصبح التضحية به من أجل الأطر العامة أمراً بسيطاً إذا خرج عن إطار التوجهات المطلوبة منه.

ولم تبق المضامين مستهدفة فحسب من قبل الرقابة القبلية بل امتدت لتطارد الشاعر في القوالب الشكلية لتلك الصياغات، مؤكدة حضور التقليد الفني الذي تكرس وترسخ منذ تحولت عكاظ من سوق تجارية إلى ملتقيات أدبية ونقدية، ليصير الخروج عن تلك المعطيات الفنية جرماً وإثماً يحاكم مقترفه ولو كان حاميه. ولأدل من ذلك على مواجهة النابغة الذبياني لسلطة

الذوق الفني، بعدما ظل الحكم الفاصل في المنازعات النقدية إذ: «عاب العرب على النابغة الذبياني وبشر بن أبي خازم الإقواء في شعرهما - أي اختلاف حركة الروي في القصيدة - ولم يستطع أحد أن يصارح النابغة بهذا العيب حتى دخل يثرب مرة فأسمعوه غناء قوله»[21]:

أمن آل مية رائح أو مغتدِ	عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح إن رحلة غداً	وبذلك حدثنا الغراب الأسود

وما عدم القدرة على مصارحته بذلك إلا دليلاً على التقدير والتبجيل ومكانة الشاعر الناقد صاحب الازدواجية السلطوية، التي منحت لتلك الصياغات رصانة خلعت عليها حلة القداسة وأضفت عليها أطر المركزية التي جعلت منها ديوان العرب.

كل ذلك في غياب النظرية الإيمانية التي تعد فرقة الحنفاء استثناء يؤكدها، فالتغيرات الحاصلة بظهور الدين الجديد، نقلت المركزية من الصياغات الشعرية ليتلقفها ويستخلفها المؤثر الديني في المنظومة الجديدة، فانتقلت المعيارية العكاظية النقدية والبلاغية من النابغة الذبياني إلى النص القرآني حيث تعد نماذج الوليد بن المغيرة ولبيد بن ربيعة والخنساء إلى تأكيد ذلك التهاوي والانهيار لإمبراطورية المعيارية العكاظية وتخلل مركزية الشعر، لينصب الاهتمام على المركز الجديد فقد: «نشأ مع النص القرآني على الصعيد الإنساني إنسان جديد ونشأ معه على الصعيد الأدبي الخالص قارئ جديد، ونقد جديد، وذوق جديد»[22]، ولعل علي أحمد فيما يطرحه يشير إلى التحولية الكبرى للمفاهيم الجديدة للإنسان والكون وما نتج عنها من تغيرات جذرية على مختلف الأصعدة والمستويات فعلى المستوى الفني الذي يرتبط بالوحي ارتباط المثير بالاستجابة فإن الدرس يلحظ في هذه الفترة تراجع أغراض شعرية وأشكال فنية - حتى وإن اقتضى على التغير ردحاً من الزمن - كما هو عند حسان بن ثابت[23]:

عفت ذات الأصابع فالجواء إلى عذراء منزلها خلاء
ديار لبني الحسحاس قفر تعفيها الروامس والسماء

وقول كعب بن زهير في البردة[24]:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول

وقد استبعدت لارتباطها فكرياً وعقائدياً وحضارياً وزمنياً بالمعطيات الجاهلية التي أحدث معها الإسلام قطيعة شبه كلية، الأمر الذي وضع الشاعر تحت سطوة نقيضين أو بديلين إما التكيف أو الثورة، وذلك ما يفسر ظهور فريقين أحدهما يدافع عن ماضويته والآخر يرى القطيعة مع تلك الماضوية شرطاً أساسياً ودعامة وحيدة لنقاء السريرة وصحة الإيمان على الأقل في المحصلة العامة ودونها تفقد الحظوة والمكانة والسلطة المركزية.

وفي ذلك ظل الشاعر يقارن بين مكانته الجاهلية وحاضره الإسلامي، الذي مافتئ يقنن المضامين ويربطها بخدمة النص الديني والرسالة الكونية. فالمكانة والحظوة تتناسبان طردياً مع مدى المنافحة عنه والتخاذل والهجوم عليه، فما منع الذين نصروا الرسول بسيوفهم أن ينصروه بألسنتهم، محاولين ارتقاء سلم بلاغة النص الجديد، بعدما نفى صفة الشاعرية عن نبيه. فاسحاً المجال لبروز وتجل لصور الإيمان في فعالية تلك الإبداعات التي أثبتت جدارتها كسلاح ناجع من أسلحة خدمة الدين الخالد، وقد تزامن ذلك مع سقوط آخر قلاع الشرك بإسلام خريج المدرسة الأوسية (كعب بن زهير)، مسلماً بقوة النص الجديد وفرادته واضعاً سلطة نصه تحت تصرف الدين الجديد لخدمة وإعلاء كلمته، فكانت البردة إكليلاً على رأس الشاعر يؤكد وظيفية تلك الصياغات وظيفة وجهها المعيار الأخلاقي هذا الذي رأى فيه متأخر كالأصمعي سلطة تقتل الفحولة والجمالية مما دفعه لإبعاده من ميدان الممارسة النقدية. فلا يرفعون به شاعراً ولا يخفضون به آخر.

ولا شك هذا أن الشاعر العربي لاتزال تربطه خيوط رفيعة بالمنظومة

الجاهلية التي تم الارتداد والنكوص نحوها، فعادت في عصر بني أمية العصبيات لتحتل الصدارة كسلاح ومادة خام لصناعة الشعر والنقد وأدى ذلك التحول في نظام الحكم من الخلافة إلى الملك إلى انقسام بيئات الشعر والنقد بتعدد العواصم السياسية (الحجاز/ الشام/ العراق) وأنتجت كل بيئة أغراضاً شعرية وموضوعات معينة تتناسب مع المعطيات الفكرية السائدة فيها، فعرف الحجاز بلونين من الغزل (لاهٍ وحضري/ عذري وعفيف) وسرعان ما سجل حضور المؤثر الديني، متجلياً في صورة ما كان يحدث بين شعراء كعمر بن أبي ربيعة والمتلقين لشعره كسعيد بن المسيب.

أما في الشام فقد فرضت سلطة الولاء السياسي لبني أمية غرض المدح، ليسهم في إرساء مشروعية حكمهم وربط تلك المشروعية بالشرعية التاريخية المتمثلة في ماضيهم الجاهلي والإسلامي، وأفرزت الصراعات السياسية حول طبيعة الحكم ووظيفته الشعر السياسي، فتوجه الشعراء (عبدالله بن قيس الرقيات/ عمران بن حطان/ الكميت بن زيد/ شعراء النقائض) بصياغاتهم الشعرية لخدمة الأطراف المتنازعة والمفاضلة بينها بقدرتها على النيل من الخصوم والتأثير عليهم، وإضفاء الإشعاعية على النهج أو الطريق المتبع في تسيير دواليب الدولة والأطر المرجعية لذلك التوجه. وهي مهمة أنيطت وتجلت بوضوح في إبداعات شعراء المثلث الأموي خاصة وشعراء الأحزاب السياسية على وجه العموم.

وفي كل تلك المسيرة كان الشاعر يصطدم ويجد نفسه أمام يدي الحاكم الناقد، الذي كثيراً ما سفه خروج تلك الصياغات عن الأطر المحددة لها فهذا عبدالملك بن مروان يرد على جرير مطالع قصائد لسوء أثرها ووقعها في النفس ذلك الوقع والأثر الذي صقلته التجربة التاريخية للقرون السابقة أيام الرسول وخلفائه الراشدين.

وهنا تجدر الإشارة إلى إسهام السلطة بشقيها الديني والسياسي في النهوض والترقي بالممارسات النقدية حيث انتقلت من خدمة وحراسة الحق

والدين الخالد إلى الدفاع عن التوجهات السياسية لتلك الأحزاب مما جعل إصدار الأحكام لا يخرج عن العناية بالمضامين إلا أثناء التحولية من نقد المعاني إلى نقد القوالب النحوية والبلاغية فيما عرف بمتابعة عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي للفرزدق.

لقد دارت أول الأمر في دائرة النقل فسعت إلى موافقته والدفاع عنه، فيما كان يصدر عن الرسول الكريم - ﷺ - وخلفائه الراشدين من مواقف نقدية ماضية أو حاضرة، وسعت مع الملك لإرضاء الأهواء وكسب الولاء وتأمين الوضع السياسي والاقتصادي، هذا الولاء الذي جعل شاعراً كالفرزدق يكفر به لشكوكه في أحقيته، لتتأرجح نفسه بين مد وجزر، مد ما يفرضه الواقع الموضوعي من الولاء والمنافسة مع الأقران، وجزر ما تختلج به النفس ويرتاح له القلب وهو ما نعثر في قصيدته المدحية لزين العابدين بن الحسين بن علي ومواجهة هشام بن عبدالملك[25]:

ولست قائلاً من هذا بضائره العرب تعرف من أنكرت والعجم

إن سلطة المؤثر الديني بقيت تمارس حضورها، إذ لا يمكن لتلك المركزية العربية أن تلغي جوهرها الديني بالانفتاح على الثقافات والحضارات المجاورة، فراحت تمحص وتدقق في النصوص المترجمة خاصة اليونانية، يراودها خوف من ضرب مضامين هذه الترجمات لأسس التمركز العربي من جانبه العقيدي وهو ما تفطن إليه الحجاج في نفيه للنبط ونصر ابن عاصم الليثي في الإشارة والتحذير من خطر المستعجمين على النص القرآني: «فقد كان الفتح الإسلامي جليل الخطر بعيد الأثر في اللغة العربية، كان بعيد الأثر في انتشارها، واتساع رقعتها وكثرة المتكلمين بها، وكان بعيد الأثر في تسرب الفساد إليها وتطرق اللحن والتحريف»[26].

أدى ذلك علم النحو كحتمية لمواجهة ذلك الخطر، ليتخذ منها الحضرمي وسيلة لمطاردة الفرزدق ومثل المولود الجديد لبنة أساس في مشروع التمركز العربي الذي قام على عهد العباسيين، ولكن مالبث أن قل

ذلك التأثير لينـاط الشاعر بتلك المهمة، فيقـاوم تأثير الثقـافات الوافدة، فيجدد بصياغته الشعرية طاقة الاستمرارية.

وأثناء الانفتاح الحضاري الكبير أيام بني العباس، ورغبة في بقاء الأصالة والتفرد تابع الخلفاء الأوائل بؤر التوتر التي تترصد أسس التمركز العربي، فذهبت لتراقب المعارف المترجمة: «أما بالنسبة للنصوص اليونانية المترجمة إلى العربية، فقد ظهر أن الترجمة كانت ترافق أحياناً بنوع من التعديل الذي كان فيه الأبطال والعظام مثلاً يتعرضون لنزع صفة الأسطورة عنهم وذلك لتجنب إزعاج القارئ العربي»[27].

وكمرحلة ثانية اتجه الخلفاء لممارسة استجوابات تخص الجوانب العقيدية عند العديد من الشعراء، هذه الاستجوابات شملت ما يعرف بالزنادقة والشعوبيين، ولعل عدم ابتداء الشعراء قصائدهم بالمقدمات الخمرية أمام الخلفاء دليل على الرقابة الشديدة لشعراء الثقافات الوافدة مثل شاعري الشعوبية لبشار وأبي نواس، الذين لا نعتقد جازمين أن قصائدهم بدئت وافتتحت بالحديث عن الخمر إلا عند منادمة الأصحاب والجلساء كحماد عجرد ومطيع بن إياس ووالبة بن الحباب مما يعني أن الإطار الديني كان وراء عملية التوجيه تلك لخدمة التمركز العربي، وهي حقيقة تقررها المستشرقة هيلاري كيلباتريك: «إن عدم تمتع الشاعر العباسي بالحصانة أمر يتضح تماماً من خلال النوادر حول الخلفاء الأوائل - المنصور والمهدي والرشيد - الذين يستجوبون الشعراء حول أبيات تدعو إلى الريبة في قصائدهم وحول موقف الشاعر الكامن وراء هذه الأبيات»[28].

ولعل بشاراً كان كبش الفداء لهذه الحملة، ولم ينج منها أيضاً كاتب كابن المقفع الذي أفرزته التوسعات في رقعة الدولة والحاجة إلى الربط الإداري بين تلك الأقطار، لتنتقل تلك الاستجوابات للفقهاء لإجبارهم على القول بخلق القرآن، مما أنتج خصماً جديداً للشاعر في البلاط - وأحياناً الفيلسوف - وما أيام المأمون إلا صورة جلية لتلك التغيرات إذ سيطر المتكلمة

بقيادة أحمد بن أبي دؤاد على زمام الأمور، فانحصرت الصراعات حول المسائل التي يتجادل حولها الفقهاء والمتكلمة (ابن حنبل/ ابن أبي دؤاد) وبات الشاعر على الهامش إذ اكتفى أبو تمام بصياغة حوارية حول وقعة عمورية وما دار من جدل بين المعتصم والمنجمين مؤكداً مقولة من قال «إن الشاعر شاعر الأحايين والمناسبات».

ولعل تفنيد ذلك الزعم والمقولة هو الدافع لرحلتنا عبر صفحات هذا البحث أين سنتوقف عند كل مرحلة مبينين مدى اتصاف الشاعر بها ومدى قدرته على الانفلات منها مسهماً في استعادة دوره التاريخي.

طبيعة العصر السياسية:

إن الحديث عن طموحات المتنبي السياسية دون الإحاطة بطبيعة وظروف العصر المختلفة أمر لا طائل منه، إذ إن حجم تلك الطموحات متوقف على ما تمنحه المعطيات التاريخية من حيثيات عن العصر نفسه والتي من خلالها نستطيع أن نعطي مشروعية لها.

وإذا كان أغلب الباحثين يرجع ازدهار الحضارة العربية الإسلامية إلى تجاوزها المنجزات الأموية المتعلقة بالعصبية، ذلك التجاوز الذي يطرح أكثر من تساؤل حول مدى نجاعة تلك السياسة المنتهجة خاصة ونحن نعرف أنه بعد تلك المرحلة - نقصد العصر العباسي - بدأ تراجع النقل أمام الموروث الهليني والثقافات الأعجمية المتجلية في (فلسفة زرادشت/ ماني/ مزدك...) وما نتج عنها من حركات ثورية (الزنج/ القرامطة/ الزط/...)؟

إن خطر الثقافات الوافدة على مكونات وثوابت الثقافة العربية الإسلامية لا يختلف حوله اثنان إذ يشهد ذلك السواد المعتري صفحة تاريخ العصر على الأثر البالغ الذي تركته (محنة خلق القرآن) التي تدل بوضوح على الانسجام بينها، مما أدى في المحصلة العامة إلى انقسام الذات العربية على نفسها، أتواجه الروم في الخارج أم تلتفت إلى المحنة في الداخل: «وإذا

جاز لنا تلخيص أعمال المعتصم كلها في عبارة واحدة أمكن القول إنه قضى مدة ولايته كلها - وهي مدة ثماني سنوات وثمانية أشهر - في الصراع ضد خطرين رئيسيين ظلا يهددان أمن الدولة: خطر الخرمية بقيادة زعيمها بابك الذي استولى على أذربيجان وتواطأ مع ملك أرمينيا وإمبراطور الدولة البيزنطية، فهدد ملك المعتصم وأفنى كثيراً من جنده... ثم الخطر الذي يمثله المعارضون للدولة من أهل السنة الرافضين لشعار «القرآن غير مخلوق»[29].

وقد انتهت هذه الثورات التي هزت بنيان الحضارة الإسلامية من داخلها، لتلوح في الأفق بوادر التفكك والسقوط النهائيَ على الرغم من محاولات التجديف التي مافتئ يقودها خلفاء تحملهم الغيرة على العروبة والمجد العربي في مواجهة تلك الانحدارية: «وكان الخليفتان المعتضد والمكتفي في السنين الأخيرة من العصر السابق (القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي) قد حال - والحق يقال - دون انحطاط المملكة فقد قضيا على الثورات الداخلية وضما إليها ولايات أصبحت مستقلة ولم يجدا مناصاً من اتخاذ موقف تجاه حال معقدة، فكبحا بمهارة فائقة مطامع الموظفين الفرس»[30] ولكن ضغط الحركات السياسية المغلفة بالإطار الديني بدأ يأتي أكله في ميل بعض الخلفاء إليها بسبب ضعفهم وعدم كمال نضوجهم أدى إلى سيطرة بعض الأمراء الأتراك كمؤنس الخادم الذي كان يحرك دواليب الدولة دون الظهور في الصورة وعلى مسرح الممارسة السياسية، فاسحاً المجال لبروز الأطماع الأعجمية في نثر عقد الخلافة والتنازع على التقاط أكبر عدد من فصوصه: «وقد بدا للخليفة دوماً وكأنه سيد المملكة، فهو الذي يختار وزيره الذي يحكم باسمه، أما في الواقع فلم يكن للخليفة المقتدر بالله حرية الاختيار بحكم شلل إرادته الناشئ عن خوفه من المرتزقة الأتراك»[31].

وازداد خطر الحركات السياسية التي مالبثت تتجدد وتفور بعد خمود في أثواب جديدة محافظة على مضامينها الزرادشتية والمانوية والبابكية والمزدكية المعتمدة في عمومها على المعطيات اليوتوبية لجمهورية أفلاطون

الداعية إلى شيوعية النساء والأموال والتي أضافت وجددت في ذلك الأصل (جمهورية أفلاطون) فدعت إلى إباحة الزواج من البنات والأخوات والتناسخ وتحريم ذبح الطير والحيوان، والزهد والتنسك والرهبنة، لتتلقف الحركة هذه المعطيات وتجعلها أسساً للثورة، مسهمة في عملية الانهيار والتفكك إذ: «ثبت أن حركة اجتماعية دينية وهي القرمطية التي زعزعت المملكة حتى من مركزها في العراق، عجلت في حدوث هذا التفكك»[32].

وفي ظل ما شكلته هذه الحركة (القرمطية) من خطر على عقد الخلافة المتناثر، مانحة شرعية لكل طموح في التقاط والفوز بأكبر عدد من فصوص ذلك العقد الذى راح المتنبي يتلقف ويتتبع فصوصه، لعله يظفر بأحدها.

ثانياً: طموحات المتنبى السياسية:



فى ظل هذا الجو السياسى المضطرب بعد تناثر الخلافة المركزية إلى مجموعة أطراف، برزت رغبات وطموحات اختلفت دوافعها حيث ناشد بعضها إنقاذ دونية الفرد، وسعى البعض الآخر لإدراك رفعة الجماعة، ولعل اعتلاء كافور الإخشيدى منصة السلطة دليل على مشروعية أي طموح مهما كان نوعه.

ولم تبتعد غاية الحركات الثورية (الزنج، القرامطة...) عن ذلك محاولة إحداث تغيرات على مستوى التركيبة الاجتماعية، مانحة شرعية لطموحات طبقات المجتمع المستغلة، ووسط هذه الأوضاع نشأ أبو الطيب المتنبي، وقد شكلت لديه كل تلك المعطيات دوافع ورغبة جامحة في خوض مغامرة لعلها تحمله لسدة إمارة من تلك الإمارات ولو كانت بمرتبة النجوم[33]:

إذا غامرت فى شرف مروم   فلا تقنع بما دون النجوم

ولابد أن لتلك الرغبة دوافعها وأسبابها التى تحملها السيرة والنص على حد سواء حيث شهدت فترة صباه جملة من الأحداث جعلت تلك الدوافع تكون أكثر ترسخاً وإيغالاً في النفس، من وضع أمني نتيجة لغارات القرامطة المتكررة على الكوفة وفقدان الحنان الأبوي بعد وفاة أبويه وهو صغير إلى شعور بضعة النسب - ببطلان رواية الانتساب العلوي - وهجاء خصومه له[34]:

أي فضل لشاعر يطلب الفضـ ـــل من الناس بكرة وعشيا
عاش حيناً يبيع فى الكوفة الما ء وحيناً يبيع ماء المحيا

وفى هذين البيتين يذهب خصومه إلى الإنقاص من قدره بتعييره بمهنة أبيه (عيدان السقاء) فالذي كان أبوه بائعاً للماء لا ضرر أن يبيع ماء وجهه، وكل ذلك ولد شعور بالامتعاض ورد فعل لذلك الشعور وبالنقص والدونية، ليولد في النهاية حباً ورغبة في إشباع غريزة حب الظهور والبروز على مسرح الأحداث، ظهور تكلفة القوة والرجولة وانتساب للسيف والرمح[35]:

أنا ابن اللقاء، أنا ابن السخاء أنا ابن الضراب، أنا ابن الطعان

ليظهر هذا الانتساب في اتخاذ السيوف وسائل لإدراك الشرف العظيم، فالمجد دونه لا يتحقق، إذ لا تبلغ المطامح والآمال بالتمني والوعود[36]:

أليست الحاجات إلا نفوسكم وليس لنا إلا السيوف وسائل

وهو لا يطمع في مجد يدرك بمعاقرة كؤوس الخمر أين يصبح طموحه صورة من آمال ملوك عصره المتردي الذي راح يوزع دواليب إدارته في مجالس الخمر واللهو والمجون، فالكفيل بتحقيق المجد على حد ما تمنحه البيئة السياسية من معطيات هو السيف دون سواه[37]:

لا تحسبن المجد زقاً وقينة فما المجد إلا السيف والفتكة البكر

أضف إلى تلك الدوافع حساسيته الشديدة من وضعه الاقتصادي، الذي كان يشعره بالدونية والضعف بالنسبة لأقرانه في مدارس أشراف العلويين: فاختلف بالرغم من حاله المتواضعة إلى كتاب فيه أولاد أشراف الكوفة، ولا ريب في أنه تحمل تلك المضايقات التي يلقاها تلميذ فقير ضائع بين رفاقه الأغنياء»[38]، ولكن الذي يثير التساؤل، كيف أن ذلك الكتاب خاص بأولاد أشراف الكوفه ويدخله فقير كالمتبي ابن عيدان السقاء؟

إن هذا التساؤل يجعل من رواية أن أباه من العلويين لها سندها المنطقي، إذ نقع من جديد تحت سلطة الاحتمال التي أسرت الأستاذ بلاشير، بأن تعلمه وثقافته الأولى كان منبعها تلك المدرسة التي يكون لها باع طولي في تقرمط أبي الطيب، والذي سنحاول أن نثبته فيما يأتي من صفحات هذا البحث.

لقد أنتجت تلك الدوافع والمعطيات امتلاك أبي الطيب لنفس كبيرة تعب في مرادها جسمه جعلت النقاد والدارسين يذهبون إلى الحديث وتأسيس نظرية العظمة لديه، فايليا الحاوي يقول: «طبع المتنبي على العنجهية، لا يجد لذاته مثيلاً بين الناس من أعلاهم إلى أدناهم، وهذه الطباع ظلت في قاع نفسه»[39] وذلك ما نعثر عليه في نصوصه الشعرية[40]:

أي محل أرتقي	أي عظيم أتقي
وكل ما خلق اللـ	ـه وما لم يخلق
محتقر في همتي	كشعرة في مفرقي

ومن الأمور التي تزيد من تجلي رغبة البروز والظهور على مسرح الأحداث، ما روته كتب التاريخ عن حادثة النبوة وما انجر عنها من سجن «إذ دانت له السلمية وباديتها والقرى الضاربة بينها وبين حمص»[41] إعجاباً بقدرته الأدبية واللغوية إثر تبديه في الشام هذه القضية التي اختلف حولها الدارسون اختلاف أصابع اليد ووقفوا عندها وقوف الحائر - كما نقف نحن

هنا - فطه حسين يناقشها ديكارتياً ويقول عنها «إنها شطحة من شطحات أحد النحويين آنذاك»[42].

ومهما يقال حولها فإن قصائد المتنبي ومضامينها ومناسبتها تبقى دليلاً على ذلك، ولعل قصيدته التي بعث بها إلى صديق أبي دلف التي ضمنها بقاءه على كبريائه وصبره وتحديه لمنحه سجنه[43]:

كن أيها السجن كما شئت فقد وطنت للموت نفس معترف

لو كان سكناي فيك منقصة لم يكن الدر ساكن الصدف

فأي مناسبة لهذه القصيدة إن لم تكن صياغة لتحدي ذلك الردع الذي جوبهت به نبوة أبي الطيب، ذلك التحدي الذي تحول إلى استعطاف للؤلؤة أمير حمص متزلفاً إليه شاكياً تدهور حاله[44]:

دعوتك لما براني البلى وأوهن رجلي ثقل الحديد

وكن فارقاً بين دعوى أردت ودعوى فعلت بشأو بعيد

وقد بذل من أجل ذلك المطمح النفس والنفيس. فظل مرتحلاً بين تلك الإمارات باذلاً كل ما يستطيع[45]:

أوانا في بيوت البدو رحلي وأونة على قتب البعير

وأسري في ظلام الليل وحدي كأني منه في قمر منير

ولكن ذلك كله لا يوازي ما روي عن اتصاله بالحركة القرمطية - إن صحت تلك الرواية - والتي سنحاول أن نغوص في الآراء النقدية والتاريخية والنصوص الشعرية لننفي أو نؤكد ذلك الاتصال.

1 - اتصاله بالحركة القرمطية:

قبل أن نخوض في إثبات صحة أو بطلان العلاقة بين الشاعر

والحركة، يجدر بنا أن نزيح بعض الغبار عن حقيقة تلك الحركة وأهدافها، ليسهل علينا الوقوف على دلائل تلك العلاقة من خلال المقارنة بين مضامينها ومعاني النصوص الشعرية وما حملته السيرة.

إن القرمطية من حيث اللقب لا تخرج عما يقرره إبراهيم حركات: «ويظهر من مقابلة المصادر الإسلامية أن الحركة نسبت إلى قرمط الذي اسمه الحقيقي حمدان، ولكن لا يعرف شيء عن نسبه، ويذكر الطبري الذي عاصره وأدركه لمدة غير قليلة أنه قدم خوزستان وحل بإحدى قرى سواد الكوفة، حيث أظهر الزهد والتقشف، وكان يتكسب من الخوص ومرض مدة فتولى رعايته بالقرية نبطي يلقب بكر ميتة، أي أحمر العينين وانتقل وصفه إليه وأصبح قرميطة ثم قرمط»[46].

ويسير زكي نجيب محمود في المسار نفسه: «فلقد سميت - باطنية - لدعوة أنصارها أن لظواهر الأخبار بواطن تجري في الظواهر مجرى اللب من القشرة ولكنهم كذلك كانوا يسمون «القرامطة» نسبة إلى رجل يدعى قرمط»[47]، أما مضامينها، بالإضافة إلى ما يطرحه زكي نجيب محمود فهي من فروع الإسماعيلية، وهي بفكر القرن العشرين ثورة ونزعة اشتراكية، هدفت إلى تحقيق ما عرف بنظام «الألفة» بين الناس، حيث جعلوا ما يملكونه مشاعاً بين الجميع (الأموال/ النساء/ الأولاد) حتى لا يبقى بينهم فقير أو غني، وهي في رأي البعض الآخر ثورة سياسية مغلفة بالإطار الديني المغالي، فثاروا ثورة شرسة وشنوا حرباً ضروساً على الطواف بالكعبة لاعتقادهم أنها عبادة للأصنام والأحجار لذلك خرب زعيمهم أبو طاهر الجنابي الكعبة ومكة ودك أركانها وأخذ الحجر الأسود، حيث مكث عندهم اثنين وعشرين عاماً، كما عرف عنهم سفك الدماء وخاصة قتل الحجيج في الحرم، وقد ظهرت في واسط والكوفة والبصرة، هذه المنطقة الخصبة للدعوات الثورية (البابكية/ الزط/ ثورة المقنع الخرساني.....) ذات الخليط السكاني من العرب والأنباط والزنج.

ولعل هذا الاختلاف حول أسبابها ودوافعها. امتد ليشمل اختلاف النقاد والدارسين حول حقيقة قرمطية الشاعر؛ إذ إن الفهم المتباين لهذه الأشعار والمعتمد على التأويل جعل الدراسات التي حاولت الإطاحة بحياة المتنبي تارة والتي تتبعت أطوار حياته تارة أخرى تنفي قرمطيته اعتماداً على ما روي عنه، وعلى المعاني التي حملتها أشعاره المتفقة أو المختلفة مع الخلفية المذهبية للحركة القرمطية، فحبهم للموت وسفك الدماء جعل عميد الأدب العربي يرتكز على قوله[48]:

إلى أي حين أنت في زي محرم حتى متى في شقوة وإلى كم؟

وإلا تمت تحت السيوف مكرماً تمت تقاس الذل غير مكرم

فثب واثقاً بالله وثبة ماجداً يرى الموت في الهيجا جنى النحل في الفم

ليثبت اتصاله بهم داعياً من دعاتهم، مؤلباً قبائل كلاب وكلب وتنوخ: «وهذه الأبيات الثلاثة التي استبقاها المتنبي كافية كل الكفاية لإثبات أن الغلام قد عاد من البادية القرمطية وهو قرمطي الرأي متحفزاً أن يكون قرمطي السيرة أيضاً، وفي هذه الأبيات الثلاثة جزالة بدوية لا تخفى»[49].

بينما يرى فيها أندريه ميكال استفادة من الحركة لاعتلاء منصة السلطة وتحقيق الآمال والمطامح: «ثمة نقطة أخرى في حياة الشاعر جديرة بأن نعيرها اهتمامنا هي ثورته وتلقبه بالمتنبي ولن أعود هنا إلى النظرية التقليدية التي تصر على وقوع الحادثة ولا نظرية كراتشوفسكي التي تدحضها ولا نظرية بلاشير الوسيطة التي تجعل من هذه الثورة - وهي تقر بواقعيتها - تجعل منها تظاهرة لطموحات شخصية قبل أي شيء آخر، استفادت لعلها، وبشكل خاص من الحركة القرمطية إلا أنها لا تنتمي إليها»[50].

وحتى لا يتيه القارئ بين حادثة النبوة والاتصال بالحركة، فإن النقاد المؤرخين تفرقوا شذر مذر حول سفر الشاعر إلى البادية، وجعل بعضهم كطه

حسين ذلك السفر سفراً لنشر الدعوة القرمطية كداع من دعاتها أما الأستاذ بلاشير فرأى فيه خروجاً لاكتساب الموهبة الكلامية التي تتطلبها الشاعرية: «ولذا وجد أبو الطيب نفسه إجمالاً في وضع أحسن مما كان عليه في الكوفة يمكنه من اكتساب تلك الموهبة الكلامية التي لا غنى عنها لمن يريدون أن يتعاطوا الشعر»[51] ولكننا نعثر على رأي مصطفى الشكعة الذي أدلى بدلوه في هذه المسألة ليكون مرحلة وسطية بين العميد والأستاذ: «ومجمل القول إن أبا الطيب كان قرمطي العقيدة في صباه الأول، قرمطي السيف والعزم - إن صح هذا التعبير - في فترة طويلة من شبابه»[52] وما وسطيته هذه إلا لخدمة المحاكمة التاريخية للمتنبي التي مارستها بنت الشاطئ وعلي الجارم والعقاد والعميد...

وقد اقترن تباين هذه الآراء في اتصال الشاعر بها بتشتت أسبابها ودوافعها إذ رأى فيها ثورة اقتصادية مثلت امتداد لثورة الزنج، فيوسف العش يقول عنها: «فحسين الأهوازي يسأل حمدان قرمط عن أهدافها فيقول: «أمرت أن أروي هذه القرية وأغني أهلها وأن أنقذهم من الفقر وأضع بيدهم ثورة أسيادهم»[53].

ويتبين من خلال ما يطرحه العش هدف هذه الثورة التي غلب عليها الطابع الاجتماعي والاقتصادي بالمقارنة مع الجانب الديني الذي رأى فيه البعض امتداداً وتتمة للحركة البابكية ذات الأهداف السياسية المغلفة بالغلاف الديني، غير أن أدونيس يصورها على أنها ثورة طبقات كادحة ومستغلة ضد الطغيان الإقطاعي الذي شهده المناخ المتعفن للعصر العباسي الثاني: «وكان المناخ الاجتماعي الاقتصادي والسياسي ملائماً لانتشار أية دعوة ذات طابع جذري وعنفي، فقد انضاف إلى الطغيان السياسي بدءاً من أواخر القرن الثاني الهجري طغيان اقتصادي واجتماعي، تجلى في ظهور طبقة إقطاعية سيطرت على أملاك الفلاحين الصغار فكانت هناك طبقتان، غنية تملك كل شيء وفقيرة معدمة»[54].

ويسندنا الطرح الأندونيسي في عدم التعسف في الاقتراب من هذه الثورة التي قامت على أساس الصراع الطبقي بالمرجعية الغربية والممارسة المفاهيمية الغرامشية لنمارس تبيئة منهجية تكفل لنا الابتعاد على المقاربات التعسفية التي كثيراً ما مورست في عمليات تحريك التراث، وفحوى هذه التبيئة قائمة على التشابه بين الثورات الثلاث (الصعلكة/ القرمطية/ والاشتراكية) من حيث اشتراكها في إبعاد المعطيات الدينية ومناشدة العدالة الاجتماعية، سندنا في ذلك دراسات كل من يوسف خليف (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي) الذي رأى في الصعلكة ملامح وبوادر اشتراكية قبل الأوان، وسعد الدين السيد صالح (انهيار الشيوعية أيام الإسلام) ورؤيته القرمطية الرؤيه نفسها بدعوتها إلى شيوعية ما يملك أفرادها، وهو ما يتعاضد مع رأي وطرح أدونيس حول تطلع الطبقات الكادحة من فلاحين إلى ثورة تنقذهم من ما هم فيه: «وهكذا انتشرت الملكيات الواسعة، وتقلصت الملكيات الصغيرة مما دفع الفلاحين إلى التذمر والتعاون، فالتهيؤ لقبول أية دعوة يرون فيها طريقاً لتحررهم»[55].

ولم تكن حال المتنبي لتبعد عن حال أولئك الفلاحين والطبقات المستغلة مما دفعه للاختيار بين العيش البسيط ومناشدة الموت، الذي قد يكون كافياً كل الكفاية لإدراك المطامح ونيل المجد، فالمتنبي من طبقة كادحة كون أبيه سقاء بعيداً - عن رواية علوية أبيه - فهذا الوضع المادي المتردي الذي سبب له تلك المضايقات في كتاب أشراف العلويين دفعه إلى الثورة ومعاقرة المنايا بامتطاء الحركة القرمطية التي مثلت تخليصاً له ولأمثاله من الفقر المدقع والظروف الاجتماعية المتردية بسبب تركز الثورة وجعل الأموال والعقارات في أيدي كبار التجار والملاك الإقطاعيين، فشعره كان دعاية لتلك الثورة بالحديث عن الفقر[56]:

إذا لم تجد ما يبتر الفقر قاعداً فقم واطلب الشيء الذي يبتر العمرا

وقد وجد أبو الطيب المتنبي ما يطمح إليه في الأسس والمبادئ الثورية

القرمطية، فراح يسوغ مبادئها ويبلور مطامحها مسهماً في تعبئة قبائل كلب وكلاب وتتوخ أبرز القبائل المنتصرة والمؤيدة للثورة القرمطية، هذه القبائل التي يقول عنها بطرس البستاني: «فاجتمعت إليه بعض القبائل الضارية في بادية السماوة بجبال الكوفة وما يليها من مشارف الشام كبني كلب وكلاب وغيرهم، فأبو الطيب في اعتماده عليها قد استنصر رجالاً لا يأتلون في مواقعة الحروب، ومقارعة الخطوب»[57] ونقف من جديد في مفترق الطرق حول الفصل في قضية النبوة وخروجه داعياً من دعاة القرامطة، ولكن في كلتا الحالتين، فأبو الطيب رفض الأوضاع السائدة وسعى إلى الثورة عليها والإسهام في التوجهات القرمطية التي نجحت في نحت اسمها على خريطة الواقع العباسي خاصة بعد هجوم أبي طاهر الجنابي على البصرة: «فقد عاد زعيم قرامطة البحرين بعد هدنة دامت ثماني سنوات، إلى مناوشة جنود الخليفة المقتدر بالله، فهاجم البصرة سنة 311هـ/923م، وباغت قوافل العائدين من مكة في نهاية تلك السنة كما اعترض القوافل الذاهبة من العراق إلى الحجاز فشتت شمل الحجيج وحاميتهم ثم انتهز فرصة الذعر الذي دب في النفوس، فدخل الكوفة فنهبها وعاد إلى البحرين مثقلاً بالغنائم الوافرة»[58].

إن ذلك الحضور الفعلي للقرامطة في الواقع العباسي وحيثياته ذهب بأبي الطيب إلى أن يحلم ولما لا بزوال دولة مؤنس الخادم، والعناصر الأعجمية التي تغلبت على العرب، والرغبة الشديدة في إرواء السيوف من دمائهم والطيور الكاسرة من لحومهم[59]:

أيملك الملك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحم على وضم

فالسيوف وسائل لإدراك المطامح بتخليص الطبقات الكادحة من استغلال دولة الخدم بمناصرة الهجومات القرمطية والدعوة لمبادئها وتبرير أساليبها وإضفاء الشرعية على منهجها في إنقاذ طبقات المجتمع تلك، فالقارئ يقف على قول أبي الطيب[60]:

لقد تصبرت حتى لات مصطبر فالآن أقتحم حتى لات مقتحم
لأتركن وجوه الخيل ساهمة والحرب أقوم من ساق على قدم
بكل منصلت مازال منتظري حتى أدلت له من دولة الخدم
شيخ يرى الصلوات الخمس نافلة ويستحل دم الحجاج في الحرم

يرى التشابه بين هذه الأبيات الشعرية وبين المذهب القرمطي في القاموس المستعمل (الدعوة إلى الحرب/ سفك الدماء/ سفك دماء الحجيج في الحرم/ الصلوات الخمس كنوافل...) فعناصر الثورة التي تحملها هذه الأبيات وغيرها دوت أصقاع الأرض لتبلغ مسامع الحاكم الإخشيدي القائم بالأمر في هذه المنطقة التي نزلها المتنبي مما لا شك أنه أشعره بالغضب لأنه: «وجد فيه ثائراً خطيراً، وفوضوياً مزعجاً يعد وجوده خطراً على سلامة الدولة فألقى لؤلؤ الغوري والي الإخشيديين على حمص القبض عليه وألقى به في غياهب السجن وكان ذلك في أواخر سنة 321 وأوائل سنة 322»[61] فلقد اتفقت المبادئ الثورية القرمطية المعتمدة على السيف منهجاً وطريقاً للموت ورغبة الفتى في تأمين العيش العزيز والقضاء على الشقاوة والذل فالموت تحول عنده من صورته المخيفة المرة إلى عسل نحل ذي طعم حلو[62]:

وعند المقارنة بين الطرح الغرامشي وتضيفه للمثقفين الذي يبسطه الجابري: «إن المثقفين بما هم مثقفون لا يشكلون طبقة مستقلة بل إن كل مجموعة اجتماعية لها جماعة من المثقفين خاصة بها، أو تعمل على خلقها وظيفتهم القيام لها بدور أداة الهيمنة ووسيلة السيطرة وتحقيق الانسجام داخل المجموعة وبذلك يتحقق وضع المثقف من خلال المجموعة الاجتماعية التي يخدمها، من خلال الدور الذي يقوم به في السياسة والصيرورة التاريخية، فيكون مثقفاً «تقليدياً» عندما يرتبط بالمجموعات القديمة والطبقات الآيلة للزوال ويكون مثقفاً جديداً، ناقداً عندما يساهم في تعبئة المجموعة الاجتماعية الصاعدة وبلورة مطامحها وأهدافها»[63]، وبناء على

ذلك فأين أبو الطيب مما نظر له غرامشي وبسطه الجابري محاولاً التنظير له بممارسته المفاهيمية؟

إن عدم مشاركة أبي الطيب في الإغارات القرمطية تلك (315هـ/ 316هـ/ 319هـ) يجعل تصنيفه ضمن العضوية التقليدية باعتباره مثقف طبقة آيلة للسقوط، خاصة وقد انفصل عن طبقته الاجتماعية وبقي معتكفاً وراء قلاعه الفكرية متفرجاً على القرامطة وهم يخوضون معاركهم وصراعاتهم في أبراجه العاجية، نقول الآيلة للسقوط لأن نجم البويهيين زاد لمعاناً حيث بدأوا يسيطرون على الخلافة ليعقد معهم القرامطة معاهدات ومواثيق وتحالفات أبرزها كان ضد العدو المشترك (الحمدانيين)، ولكن كيف نفسر القبض عليه من طرف والي الإخشيديين أبو لؤلؤة الغوري وسجنه إثر ذلك؟

إن هذا التساؤل يعيدنا إلى نقطة الصفر، لتسقط القرمطية عن أبي الطيب أو النبوة كما يطرح البعض، إلا أننا نعثر في شعر أبي الطيب على لوم للنفس قبل تعنيف الآخرين، فلا يلامون قبل أن يتحلوا بمكارم الأخلاق وطلب المعالي والرغبة في إتيانها، وهو يشير إلى الزمن الذي عز عليه أن ينجب كراما[64]:

وإنما نحن في جيل سواسية شر على الحر من سقم على بدن

وإني لأعذرهم مما أعنفهم حتى أعنف نفسي فيهم وأني

ويذهب عبداللطيف شرارة ليقف وقفة المتأمل عند الأبيات مجيباً عن ذلك التساؤل، فيتحدث عن اتصال أبي الطيب بواقعه ومجتمعه وعدم تقوقعه على نفسه فيشهد له بتلك: «الصلة الدائمة بواقع الحياة والناس من حوله التي يكشف عنها البيت الأخير «إني لأعذرهم» الذي يضعنا على يقين أنه لم يدع النبوة جاداً ولا كانت دعواه عن حمق أو غرور أو جهالة، وإنما كانت «خاطرة» شعرية أملاها عليه طموحه إلى الإصلاح الشامل الذي كان حلماً يراوده في مطلع صباه، فلما أودع السجن تنبه، وتبين في لحظات تنبهه وصفائه إلى أن قصده لم يكن على شيء من السوء الذي فهموه به»[65].

ومن خلال ذلك يصدق طرح طه حسين والأستاذ بلاشير إذ خرج أبي الطيب المتنبي داعياً من دعاة القرامطة ينشر مبادئهم بشعره دون تصريح متخذاً من تضمين تلك المبادئ سبيلاً إلى تحسيس طبقات المجتمع العباسي خاصة تلك القبائل العربية المهيأة لتلقي كل دعوة كما يقول أدونيس، وهو ما يجعلنا نقول بمحاولة الاستفادة الشخصية لأبي الطيب من صعود القرامطة وسيطرتهم على الأوضاع، وما حاول شرارة أن يبرر النبوة من خلاله والتي شذت عن تلك الصورة التي رسمها المخيال المصري للمتنبي في صورتها العامة.

ووفقاً لذلك فالمتنبي مثقف عضوي جديد ناقد وثائر على الأوضاع السائدة ولكن ما هو المبرر لإخفاء الشاعر قرمطيته بعد انحدار القرامطة؟ أهي آلام السجن التي دفعته إلى التخلي عن عضويته الجديدة أم بقاؤه على قرمطيته حمل جديد لصحيفة المتلمس؟

يذهب الدكتور طه حسين إلى أن انحدار القرامطة وانهزامهم على يد جيوش الخلافة تارة وعلى يد الحمدانيين جيوش الخليفة تارة أخرى، حذا بالشاعر إلى مغادرتها: «وقد رأيت أن جلاء القرامطة على الكوفة، وانهزامهم عن العراق وارتدادهم إلى البحرين، قد حمل الغلام أن يجعل هو أيضاً عن الكوفة لا إلى البحرين، بل إلى الشام بعد أن مر ببغداد مروراً يسيراً وأنا أعتقد أن الفتى أخفى قرمطيته بعد انهزام القرامطة»(66) الا يجعل ذلك من أبي الطيب حسب المعطيات القرامشية مثقفاً عضوياً تقليدياً، فقد ارتبط بطبقة زائلة أو في طريقها إلى الموت نتيجة لبزوغ نجم الحمدانيين والتحالفات مع الخليفة؛ إذ صاروا سيفه الذي يؤدب به الخارجين عليه ويسنده إذا أخذ بتلابيبه حكام بني بويه، ولا يعني انهزام القرامطة سنة 338هـ على يد الحمدانيين زوال خطر القرامطة عن البلاد العربية، وزوال حضورها في صنع حيثيات الواقع العباسي.

والحال نفسه فيما يتعلق بالنبوة، فالسجن وآلامه ومصاعبه ترك الأثر

البليغ في نفسية الغلام بعد مرحلة انطلاق وحرية، ليجد كل تلك الأمور قد فقدت في غياهب السجن المظلم ولعل ذلك ما ذهب به إلى تغيير أسلوب طموحه متخذاً نبوته الشعرية وسيلة لمحاولة كسب المجد بعد فشل أسلوب الثورة المعلنة إذ: «يخرج المتنبي من حمص بل من جنوبي الشام كله حيث يبسط الإخشيديون سلطانهم، وهو في حالة نفسية سيئة فقد تحطمت آماله التي كان يطمع فيها، ولم يظفر من الغنيمة إلا بالإياب وهو لا يعرف شيئاً عن مستقبله المجهول، ولا يدري إلى أين يتجه، ولا ماذا يفعل، فهو غريب، مشرد، فقير، معدم، يائس، بائس، ولم يجد أمامه إلا أن يعود إلى شمالي الشام بعيداً عن ملك الإخشيديين، ليستأنف حياته الماضية البغيضة إلى نفسه التي طالما شكا منها، حياة بيع الشعر في سوق الكساد»(67).

أين سعى للاتصال بالحمدانيين عن طريق أبي العشائر الحمداني ابن عم سيف الدولة في أنطاكية، ليتوافق ذلك مع هزيمة القرامطة سنة 338هـ: «وكان له ما أراد والتحق ببلاط الأمير سنة 338هـ، وإذا ما ذكر الحمدانيون ذكر القرامطة في الحال، ذلك أنه ما من فرسان أوقعوا بالقرامطة وهزموهم، وفرقوا شملهم وأعملوا السيف في رقابهم مثلما أوقع بهم الأمراء الحمدانيون»(68).

ومن خلال ذلك كله يقف القارئ على اضطراب في تصنيف أبي الطيب في هذه المرحلة، إذ يصعب ذلك نتيجة لكثرة الروايات والآراء المتعارضة التي حالت دون حصول ذلك، فلا نستطيع أن نجزم لماذا خرج أبو الطيب إلى البادية؟

2 - الإقامة الحمدانية والدفاع عن العروبة:

تصادفنا ونحن على عتبة الإقامة الحمدانية إشكالية التعامل المنهجي من حيث المرجعية والممارسة المفاهيمية وما تؤسسة من منظومة مصطلحية، فمن المقاربات التعسفية تمرير المرجعية الغربية والجهاز المفاهيمي الغرامشي ذو المخزون المفهومي الماركسي لمحاولة تفسير هذه الفترة والإحاطة بجوانبها

المختلفة إذا عرفنا أن المرجعية الحمدانية المرتكزة على المخزون المفهومي العربي الإسلامي تتعارض عقدياً وفكرياً مع الإيديولوجيا الماركسية التي تستبعد الدين من حلبة الصراع.

إن هذا الإبعاد نفسه مارسه الفكر الاستشراقي عندما حصر دائرة الصراع في تلك الفترة داخل الإطار القومي منكراً حضور الإطار الديني، وهو طرح يصدق على أطر الصراع.. غير أن إلحاق التناحر العربي البيزنطي به، أمر بجانب الصواب، ذلك الزعم الذي يبطله حسن الأمراني مؤكداً تلاشيه: «إن الإشادة بالعروبة والانتصار للعرب واضح في شعر المتنبي، ولكننا لا نحتاج إلى جهد كبير لنعرف أن الحس الإسلامي في شعر أبي الطيب كان قوياً، وحسبنا أن نعود إلى رومياته، حتى يتجلى فيها ذلك الصراع بين الشرك والتوحيد والكفر والإسلام»[69].

وذلك يعني ضعف الدين وقوة العصبيات، وهي النقطة المركزية في عملية الفصل بين العروبة والإسلام هذا الفصل الذي ينفيه المتنبي، ويؤكد تلازم الحسين الديني والقومي من خلال التجربة التاريخية للحضارة العربية الإسلامية في قصيدته المشهورة «وصف معركة الحدث»[70]:

ولست مليكاً هازماً لنظيره ولكنك التوحيد للشرك هازم
تشرف عدنان به لا ربيعة وتفتخر الدنيا به لا العواصم

ويدفعنا ذلك لا محالة إلى بسط إشكالية الإطار المرجعي الذي لا تختلف عن قضية المصطلح وقضايا كثيرة تطرحها علاقة الأنا بالآخر، إذ بات الاشتراك باد في حجم المعاناة من ذلك الحضور الدائم للمفاهيم والمرجعيات الغربية المستعارة، التي احتكرت التفكير والاشتغال على القضايا الفكرية داخل إطارها، مما يحيل في النهاية إلى التماهي التام، ليبق التمظهر فقط على مستوى إنتاج تلك القضايا بلغة الضاد، لذلك وجد «المثقف»: «نفسه في قطيعة مع جذوره التراثية، ومع مضامين الإيديولوجيا العملية»[71].

إن كل ذلك يشكل حضوراً وشرطاً أساسياً لإنجازات المثقف، ووعيه الكامل ببنى مجتمعه فالانفصال عن تلك البنى يجعله كما يقول علي حرب مصاباً بوهم النخبة، الذي يحول دون التمكن من صياغة المشاريع التغيرية، ومجابهة الأوضاع التي لا تخدم مجتمعه انطلاقاً من المعرفة الدقيقة بالمسافة بين الواقع والمثال، تلك المعرفة التي لا تؤمن بالقطيعة الجذرية ولا الجزئية مع الجذور التراثية إذ: «تشكل الخلفية الإيديولوجية والعقدية عاملاً أساساً ومسألة ضرورية في عطاءات المثقف وإنتاجه المتعدد»[72]، فهي ما تلبث تثبت حضورها كمخزون مفهومي ونظري يفرض نفسه كمركز في الاشتغالات الفكرية والتصورات والمواقف تجاه الظواهر التي يفرزها الواقع الموضوعي.

إذاً لقد شغل الإطار المرجعي ومنظومته المصطلحية بال المشتغلين على مختلف القضايا الفكرية، فأولوا الاهتمام به قبل الحديث عن عطاءات المثقف وإنجازاته، من غالي شكري إلى الجابري ومن حرب إلى محفوظ، مدركين أن: «لغياب الإطار المرجعي الثقافي للثقافتين العربية والإسلامية، المنبثق من الذات الحضارية والموروث الثقافي والاجتماعي المحلي الكثير من المردودات السلبية والآثار السيئة»[73].

أما فيما يخص المنظومة المصطلحية فإننا نعثر على ما يطرحه أبو حيان التوحيدي في المقابسات، ويبسطه محمد عابد الجابري عن القرن الرابع الهجري باعتباره عصر اللامركزية والدول المستقلة إذ كان: «عصراً خالياً من أي مشروع ثقافي أو سياسي للدولة ككل، وأصبحت كل إمارة بل صار كل ذي جاه أو سلطان يزين مجلسه بالعلماء والكتاب والأدباء والشعراء، فظهرت فئة من المستهلكين للثقافة الآخذين من هنا وهناك «المتقابسين» الحريصين على المشاركة في كل علم والإدلاء فيه بدلو خلال المناقشات والمقابسات التي كانت تزخر بها المجالس الثقافية، سواء مجالس الأمراء والوزراء أو المجالس التي كان يعقدها هؤلاء المثقفون في بيوتهم أو في مكاتب الوراقين التي اشتغل فيها الكثير منهم كنساخ لكسب قوتهم»[74] ويطلق الجابري على هذا النوع من المثقفين صفة اللامنتمين حيث: «لقد كان فيهم

المنطقي والمتفلسف والفقيه والنحوي والأديب والكاتب وكان منهم المشارك في هذه الألوان من الثقافة جميعاً بنصيب، على أن مشاركته في شتى المعارف والفنون خالية من أي مجهود إبداعي»[75].

في هذه المرحلة تتعاضد السيرة والنص في إثبات فاعلية المتنبي من خلال مقابساته وقلمه لإقامة مشروع ثقافي ثوري يتصدى للأطماع البيزنطية والفارسية والفتن الداخلية (بني كلاب) - ذات الولاء القرمطي - التي اتفقت أطماعها وطموحاتها على احتواء يمارس على بقايا المركزية (الحمدانيين)، وفي ذلك مبعث للتساؤل عن مدى إسهام مقابساته وفاعلية أشعاره (قلمه) في رد حملات العجمنة والأطماع البيزنطية والدفاع عن التوجهات الحمدانية؟

يقف المتصفح لشعر المتنبي وسيرته على ممارسة المقابسة في مواجهة سيطرة العنصر الأعجمي على التركيبة البشرية وتطورات المجتمع المستجدة، مما أدى إلى ممارسة الاختراق الثقافي في الثقافة العربية الإسلامية، متخذاً من الزندقة والشعوبية أسلحة لبلوغ ذلك المرام، فتكفلت الزندقة بضرب الثوابت العقائدية معتمدة على معطيات الثقافة الهلينية (اليونانية/ اللاتينية) بتكريس لامحدودية العقل وتحكيمها في مختلف وأهم القضايا المواكبة لتطور الحياة، متجددة كل مرة في سورة جديدة مرتكزة على الأسس نفسها فقد أدركوا: «أنهم لو قضوا على هذا الدين لكان ذلك قضاء على الحضارة العربية والسيادة العربية، فمضوا يهاجمون الإسلام ويكيدون له، ويعملون على نشر الديانات والمذاهب الفارسية من مانوية وزرادشتية ومزدكية، واقترن تعصبهم ضد العرب بتعصبهم ضد الدين، الذي جاء به العرب وتعصبهم للفرس بتعصبهم لأديان الفرس ومذاهبهم»[76] هذه المذاهب التي رأت في نفسها البديل المقنع والممكن لتلك المركزية الثقافية العربية.

أما الشعوبية فلم تدخر جهداً لمحاولة تشويه ذلك الماضي وإلحاق العيوب به باعتباره يشكل حضوراً دائماً في وعي الإنسان العربي في كل عصر، إذ كانت ترتبط فيما بينها بخيوط ولو بدت رفيعة إلا أن الوعي بذلك

بات يفرض نفسه إذ إن: «صورة العصر الجاهلي في الوعي العربي لم تكن وليدة المعطيات التاريخية وحدها ولا نظن أنها كانت اليوم، بل كانت، ومازال، خاضعة لمتطلبات تنتمي إلى الحاضر حاضرنا نحن أو حاضر من كانوا قبلنا»[77]، فالشعر الجاهلي ظل ذلك الأصل للمنظومة المعرفية البيانية والثقافية النموذج والمقوم الأساس في المحصلة العامة للصراع العروبي الشعوبي في نظر مطاع صفدي إذ يقول: «ولا عجب أن الشعوبية القديمة، كانت تبذل قصارى جهدها للنيل من الشعر الجاهلي، تارة عن طريق الطعن في نسبته فخلقت بذلك مشكلة النحل والوضع في أصوله، وتارة عن طريق إثارة عواصف نقدية في النقد والتجريح تحط من قيمة موضوعاته وأساليبه البلاغية»[78].

لقد مثل أبو الطيب مرحلة جديدة ومواصلة لبناء الماضي العربي تكملة لما صنعه عصر التدوين، ولنهج ابن سلام الجمحي في رده على الحملة الشعوبية وكان من الطبيعي أن يكون رد الفعل العربي هو الدفاع: «إن الدفاع عن الماضي العربي وعن العصر الجاهلي بالذات، أصبح يكتسي الآن شكل الدفاع عن هوية القومية لا بل الدفاع عن الوجود وأسباب الوجود»[79]، ذلك ما فعله المتنبي بانتصاره وتفضيله للشعر الجاهلي وشعرائه ولتقاليدهم الشعرية التي لم يخرج عنها أستاذيه أبي تمام والبحتري: «لقد جعل المتنبي شعراء الجاهلية فوق كل الشعراء، ويليهم شعراء الحقبة العباسية، ولاسيما أبو تمام والبحتري اللذان ينحدران هما أيضاً من عرب الجنوب، واللذان يمثلان الكلاسيكية العربية في مواجهة المحدثين الذين لم يحتفظ المتنبي من أعمالهم إلا بما يبدو متلائماً مع هذه الكلاسيكية»[80].

إذاً فالشعر الجاهلي أساس الماضوية العربية والدائرة المركزية في التناحر الشعوبي العروبي، وعندما نقول الشعر الجاهلي فإن ذلك يحيل إلى اللغة العربية والقرآن الكريم، فهي المشترك بين الشعر الجاهلي والقرآن، تلك الدائرة التي تحتوي كل مرة الماضي والحاضر والمسرح الثقافي العربي، مؤكدة قدرة المواصلة ورفع التحدي في وجه الشكوك القائلة بتراجع اللغة والثقافة

العربيتين من حيث الفاعلية والاستمرارية، إذ: «إن إنشاء المجتمع الجديد يتطلب من وجهة نظر الشعوبيين إدخال النظم والأساليب الساسانية في الإدارة وتشجيع الأفكار والآراء الأعجمية في الثقافة، بينما تؤكد النظرة العربية على جدوى التراث العربي وفاعلية اللغة والثقافة العربية الإسلامية، وإمكان استيعابها للمنسجم والقابل للهضم من الإرث الحضاري غير العربي، وهكذا كانت الحركتان متضادتان تستندان على أرضية فكرية وثقافية متناقضة»(81).

وداخل ذلك البحر الخضم من الاضطرابات السياسية يلتحق أبو الطيب بالبلاط الحمداني إثر الهزيمة القرمطية على يد الحمدانيين سنة (338هـ)، ليمارس مقابساته ويسخرها لخدمة المشروع الحمداني النهضوي لإعادة المركزية العربية في بلاط كان بحق جامعة ومركز للدراسات، حيث التقى بمجموعة من مثقفي المقابسات كرست نفسها للتباحث في شتى المعارف والقضايا المطروحة آنذاك: «وبعبارة أبي حيان التوحيدي يتقابسون في موضوعات منتزعة من المنطق والفلسفة والعلوم وعلم الكلام والفقه واللغة والأدب والنحو والبلاغة في جو من اللانسق واللانظام، ينتزعون فكرة أو جملة من هذا الفيلسوف أو ذاك أو هذا الأديب أو ذاك يفصلونها عن سياقها وعن الحقل الذي تنتمي إليه، ليجعلوا منها موضوعات لمناقشات لفظية وجدل سفسطائي في الغالب»(82).

إن عملية فصل القضايا المقابسة عن سياقاتها وعن الحقل الذي تنتمي إليه لا شك يقف وراء فقدانها للفعالية، وبمعنى آخر تعزل عن العصر وتحفظ تاريخياً كخطاب يستحضر للمتعة المعرفية، وهو ما يجعلنا نطرح سؤالاً حول مدى فعالية وجدوى تلك المقابسات الدائرة في البلاط الحمداني قبل وصول المتنبي إليه وأثره في تسرب النشاط والحيوية إلى جسدها؟.

قد لا نجافي الصواب عند القول إن وصوله إلى البلاط الحمداني أضفى الحياة على هيكل تلك المقابسات وجوهرها، إذ أعطاها فعالية تجلت في صراع الأنتلجانسيا (المثقفين الثوريين) - إذا جاز لنا هذا التعبير - حول

تجديد آليات الثقافة العربية والرد على الحرب الشعواء للفرسنة والعجمنة حيث تحولت تلك المقابسات من إطار الجمود واللاجدوى لتناط بها عملية تنشيط اللغة بالبحث عن المنقرض منها والميت وإعادة الحياة إليها، وهي حقيقة يقرها أندريه ميكال مؤكداً إسهامات المتنبي في هذا المجال: «ولكن ما نريد أن نقوله ببساطة هو إن إعادة عدد من الألفاظ التي غدت مجهولة أو معماة إلى هيكل اللغة هو استحضار لأكبر ذخيرة من اللغة العربية وهو توسيع لرقعة هذه اللغة، كما هو تمديد لحدود العربية في اتجاه أكثر غنى»[83].

إذاً بناء على هذه المعطيات فالمتنبي مجمع لغوي يولد الألفاظ ويشتقها ويستحضر المنقرض ويعيد الميت إلى هيكلها ليعبر عن الذات العربية الماضوية التي اتضعت نتيجة لتلك الحملة المسعورة للتيار الشعوبي، تعبير لا يخلو من حمل لخصوصية تلك البيئة العربية وثقافتها على حد سواء في ظل سيطرة المعجم المديني في العصر العباسي الأول واستمرار تلك السيطرة إلى عهده، أين فرض عليه ذلك إحداث تمظهر بين ثقافتي البادية والمدينة[84]:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب

إنه في مقابساته مع ابن خالويه وأبي فراس ومختلف السلطات المعرفية المنثورة في البلاط الحمداني حول مختلف القضايا النحوية والمعرفية والمعاني الشعرية يهدف إلى إثبات فعالية اللغة والثقافة العربيتين اللتين اشتغل عليهما لمواجهة الثقافة اليونانية التي بسطها الفارابي في البلاط، مواجهة لا تختلف عما حدث قبل ذلك بين المعرفة المركزية الإسلامية واللوغو سنتريزم الإغريقولاتيني أين ذهب يفعل تلك المقابسات واقفاً على أسباب وخبايا الانهيار الحضاري وتفكك المركزية العربية، مقدماً مشروعاً سياسياً رأى فيه شراعاً كفيلاً بحفظ توازن سفينة الحضارة العربية ورأب لذلك الصدع الذي أصاب بنيانها.

إن ذلك يتجلى في القصائد الثورية منذ فترة صباه القرمطي إلى أواخر الإقامة الإخشيدية، ففي بداية الثورة الشبابية لاينفك يعرض بملوك

عصره وحكامه مهاجماً دولة الخدم ومن جر عن حكم مؤنس الخادم وكافور وبني بويه[85]:

بكل منصلت مازال منتظري حتى أدلت له من دولة الخدم
أيملك الملك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحم على وضم
ميعاد كل رفيق الشفرتين معاً ومن عصى من ملوك العرب والعجم

وقد خبت تلك الثورة بعد مرحلة التوثب والشباب لينتقل المتنبي إلى التهكم والسخرية والتعريض تلميحاً وتصريحاً كلما فسح المجال وسنحت الفرصة أثناء مواكبة تلك الأحداث المتسارعة[86]:

أرانب غير أنهم ملوك مفتحة عيونهم نيام

ليذهب في موضع آخر إلى تحسس أسباب الانحدار والتقهقر الحضاري الناتج عن تولية أمور الحكم لملوك أعاجم لا أدب ولا حسب ولا عهود ولا ذمم لهم، وهو في ذلك يشخص اختلال الجهاز المفاهيمي والمعياري الأخلاقي[87]:

وإنما الناس بالملوك وما تفلح عرب ملوكها عجم
لا أدب عندهم ولا حسب ولا عهود ولا ذمم
بكل أرض وطئتها أمم ترعى بعبد كأنها غنم

فهم لا يستحقون إلا ضرب رؤوسهم التي تشبه الأصنام تشابه لا شك مرده إلى الانحدارية الأخلاقية المقترنة بالإطار الحيواني[88]:

ولا أعاشر من أملاكهم ملكاً إلا أحق بضرب الرأس من وثن
فقر الجهول بلا عقل إلى أدب فقر الحمار بلا رأس إلى رسن

وفي هذه الأبيات جميعها يرسم الشاعر صورة لملوك عصره، صورة

الخلفاء الذين غلبوا على أمرهم ممن طرف الفرس والمرتزقة الأتراك أصحاب الحل والربط والمتحكمين الفعليين في زمام الأمور نتيجة لإضفاء الشرعية على حكمهم من خلال إبقاء سلطة شكلية للخليفة، وهو ما جعل المتنبي يمتعض حث: «كان يرى تغلب عناصر غير عربية على الخلافة، وأن هذه الدولة لابد وأن تعود للعرب، وأن الخدم أو عبيد القصر ممن تولوا الإمارة أو ولاية بعض أقاليم الدولة أمثال مؤنس الخادم التركي والإخشيد وغيرهما من الخدم الذين سيطروا على الخلافة في بغداد، أمثال الأتراك أو البويهيين من الفرس، من كان لهم السلطان الحقيقي كل هؤلاء ينبغي أن يجلوا بالسيف وأن تعود الدولة عربية وأن يعود العرب للسيطرة عليها وتولي زمامها»[89].

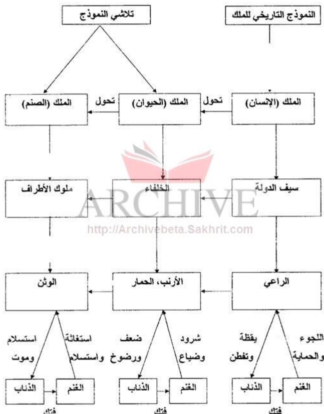
ولا أحد بالنسبة إليه ولمعطيات عصره يكفل تلك العودة إلا فارس بني حمدان الذي حمل على عاتقه مهمة إنقاذ بقايا المركزية العربية من خلال الانحلال والذوبان في ظل الصراع الحضاري والثقافي والعسكري البيزنطي إذ يقول فيه[90]:

بغيرك راعياً عبث الذئاب وغيرك صارماً ثلم الضراب

فهو الراعي الفطن الذي لا يغفل شؤون رعيته وأغنامه التي تتربص بها الذئاب الرومية على الحدود وذئاب بني كلاب في الداخل، إنها صورة الراعي النموذج التاريخي[91]:

أنا ملك لا يطعم النوم همه ممات لحي أو حياة لميت

لقد ذهب وفقاً لمعطيات عصره ليعقد مقارنة بين منقذ الخلافة والمركزية العربية وبين ملوك الأطراف، مستحضراً النموذج التاريخي للحاكم، محدداً لطول المسافة بين الواقع والمثال، ذلك ما يوضحها المخطط التوضيحي التالي:



النموذج التاريخي للملك
تلاشي النموذج
الملك (الإنسان)
تحول
الملك (الحيوان)
تحول
الملك (الصنم)
سيف الدولة
الخلفاء
ملوك الأطراف
الراعي
الأرنب، الحمار
الوثن
اللجوء والحماية
يقظة وتفطن
شرود وضياع
ضعف ورضوخ
استغاثة واستسلام
استسلام وموت
الغنم
الذئاب
فتك
الغنم
الذئاب
فتك
الغنم
الذئاب
فتك

يمثل هذا المخطط ملخصاً لنظرية المتنبي السياسية النابعة من تجربته الحياتية بمعاقرته لملوك عصره هذه النظرية التي تنطلق من داخل البيت الحمداني - حيث يذهب الشاعر إلى تذكير وحث الأمير الحمداني على ضرورة التخلي عن العناصر الأعجمية والاكتفاء بالعرب في سياسة الدولة وإدارة دواليبها مضمناً ذلك في رثائيته لمملوك سيف الدولة «يماك التركي»[92]:

وإن الذي أمست نزار عبيده غني عن استعباده لغريب

وفي ذلك تتجلى صورة السياسة الأموية التي ظلت فيها الدولة قائمة على الفرد العربي العظيم الذي تجلت في شخص بدر بن عمار[93]:

مثلك يا بدر لا يكون ولا تصلح إلا لمثلك الدول

ونحضر بذلك التجربة التاريخية مثبتة حضورها في هذا المشروع التغييري، ذلك الحضور الذي حقق في الحقبة الأموية إدارة عربية خالصة لدواليب الدولة العربية الإسلامية، إدارة تماثلت في صورتها العامة مع شروط حكم زعيم القبيلة (الحلم/ الفصاحة/ حسن تدبير الأمور) تلك المعطيات التي أقرها الإسلام وباركها على لسان رسوله - صلى الله عليه وسلم - في النموذج الجاهلي للإنسان(*)، فالبيئة بكل مكوناتها الثقافية والحضارية كانت مرجعية للحاكم زادها الإسلام ترسخاً فرض نفسه عليه: «فإذا كان الأمويون يعلمون أن النقل (المأثور القرآني والنبوي) لا يؤيدهم، فقد كان العقل ملجأهم هم وفقهاؤهم وأنصارهم في مواجهة المسلمين من العرب ومواليهم»[94].

لقد قادت المقارنة والدراسة العميقة لحيثيات الواقع السياسي للقرن الرابع الهجري أبا الطيب ليرصد تلك التحولات في شخص الحاكم، بسبب غياب المعطى الأخلاقي الذي عرفته التجربة التاريخية في أزهى مراحلها، غياب يقف وراءه استناد الحاكم إلى مرجعيات مستعارة ومستحضرة من

ثقافات أعيد انبعاثها مع تفوق العناصر الجديدة، مما جعل النموذج التاريخي للملك يتلاشى، ماراً بصور ثلاث، متحولاً من الإطار الإنساني (الراعي) إلى الإطار الحيواني (الأرنب والحمار) حيث تم تغييب العقل ليفقد فعاليته التمييزية (فقر الجهول بلا عقل إلى أدب) ويحال بعد تلك الانطلاقة اللامحدودة والحرية المطلقة في مقاربة القضايا المعرفية إلى حالة اللاوعي ويصل في النهاية إلى حالة الصنمية (الوثن) نتيجة لذلك الانغماس في الملذات ومطاردة المتعة أينما كانت وحيثما وجدت، فإذا كان العصر الجاهلي عصر غزارة الوقت وندرة المتع فإن العصر العباسي عصر غزارة المتع وندرة الوقت، ونتيجة لغزارة المتع تلك راح الحكام وذوو الأملاك والنفوذ يتصيدونها في ظل رعية كالأغنام بل أضل سبيلاً، بلغ بها الحد لتفقد إرادتها فيقودها غير أهلها[95]:

أرى أناساً ومحصولي على غنم ذكر جود ومحصولي على الكلم

ولعله يشير إلى قول من قال: «الناس على دين ملوكهم»، إذ تصدق هذه المقولة على مختلف المعطيات للقرن الرابع الهجري (10/م) فالرعية والطبقة الحاكمة وجهان لعملة واحدة، حالة لاوعي من الطبقة الحاكمة بسبب مطاردة المتع ولاوعي عند الرعية نتيجة لتغيب العقل المفتعل والذي توخته الطبقة الحاكمة لفرض سطوتها وضمان بقاء الأمور واستمرارها لخدمة مصالحها، فلم يكن مطلوب من الرعية إلا إتمام تلك اللوحات الغرائزية للحكام إذ: «في هذا العصر يشهد الباحث بوضوح حياة القصور وما بها من إسراف وتبذير وشهوات ومؤامرات، استهدفت جعل الخلافة العوبة في أيدي الجيش تارة أو في قبضة الوزراء تارة أخرى أو وفق أهواء الحريم تارة ثالثة»[96].

وقد نتج عن ذلك كله ابتعاد وانشغال عن شؤون الخلافة وأمور الرعية، ليصبح المجال مفسوحاً لتلك الذئاب المترقبة لحظات الغفلة واللامبالاة للانقضاض على الرعية وشؤونها مادام الحكام في ظل نوم كالأرانب وجهالة كالحمير، نوم عما يحاك في بلاطاتهم وقصورهم من مؤامرات ودسائس مما

نزع عنهم حلة الرفعة وهون أمرهم على الناس خاصة الوزراء وقادة الجند من الأتراك أو ذوي الولاءات الأعجمية فقد: «تآمر المنتصر ابن المتوكل مع الأتراك على أبيه وقتله ليحل محله والمستعين اعتقل المعتز والمؤيد ولكن الموالي الأتراك أرغموا المستعين على خلع نفسه وتولية المعتز ثم اضطر المعتز بدوره إلى خلع نفسه، ولم يقض الشاعر الناقد الأديب سوى ليلة ونصف ليلة في منصب الخلافة»[97].

ويتشظى النموذج التاريخي للملك بدأت الذئاب (الروم/ الفرس/ الأتراك/ القرامطة/ بني كلاب) تتوثب للفتك بالأغنام بعد غفلة الراعي وسباته العميق، باحثة عن راع تلجأ إليه بعد شرودها ليحميها: «فقد كانت دولة الخلافة ممزقة الأوصال أقاليمها نهباً يتخاطفها القادة الأقوياء الذين لا يكتفون بما تحت أيديهم من ولايات بل يستبد بهم الطمع حتى دقوا أبواب بغداد واستولوا عليها»[98].

وهنا يصور المتنبي ظهور وتجلي النموذج الأحادي والتاريخي للملك متجسداً في شخص سيف الدولة الذي استطاع في العديد من المرات أن يرد حملات الذئاب الرومية والبويهية والقرمطية والإخشيدية وينقذ أغنامه من بين أنيابها ومخالبها غير مقصر في ردع ذئاب بني كلاب في قلب المركز الناشئ، عملية رفع تحققت فيها أخلاقية الحاكم في صورته الإنسانية حيث تبدو بجلاء ملامح التعامل الحربي المرتبطة بالنموذج التاريخي للحاكم في حفظ حرمة النساء والرأفة بهن وصيانتهن من السبي[99]:

فعدنا كما أخذن مكرمات	عليهن القلائد والملاب
يثبنك بالذي أوليت شكراً	وأين من الذي يولي الثواب
وليس مصيرهن إليك سبقاً	ولا في صونهن إليك عاب

ولقد رأف بهم لأنه يدخرهم للنوائب والمحن التي قد تتربص ببقايا المركزية العربية، أين تصبح الحاجة إليهم ملحة إذا ما تعلق الأمر بالأطماع

الخارجية خاصة البيزنطية، فألمه من ألمهم وقوته من قوتهم ولعل صورة التلاحم بين الحاكم ورعيته تبدو أكثر جلاء في شخص سيف الدولة[100]:

وكيف يتم بأسك في أناس تصيبهم فيؤلمك المصاب

وإنهم عبيدك حيث كانوا إذا تدعو لحادثة أجابوا

وقد لبوا النداء وأجابوا في رد الأطماع البيزنطية - بعدما أدبهم في موقعة الغرارات - ومعهم المتنبي منتقلاً من مرحلة المقابسة إلى مرحلة الفاعلية بعد التعاظم التوسعي والعداء الديني من قبل الإخشيديين والروم في وقت واحد إذ: «أصبحت الدولة بين نارين، الروم في الشام والإخشيديين في الجنوب، وليس ثمة من سلطة مركزية للدولة التي خلعت لقب (سيف الدولة) على أمير حلب، وكانت بيزنطة قد شهدت نهضة عسكرية وثقافية وسياسية تنامت بسرعة لا نظير لها، حيث انكفأ العرب عن جزيرة أقريطش (كريت) اليونانية»[101].

وفي هذه المناوأة استعاد المتنبي دوره التاريخي بعد مرحلة بيع الشعر في سوق الكساد أين يحاول أن يسهم مع تلك الأنتلجانسيا والسيف الحمداني في بلورة المشروعين السياسي والثقافي معاً بإلهاب حناجر المقاتلين وإشعال فتيل الحماسة كلما زحف العدو البيزنطي أو غيره من الأطراف، مثبتاً بقاء الشعر كفاعل يصنع التاريخ بعيداً عن الانكفاء والاكتفاء بوظيفة تحقيق الإطراب والأريحية التي أنزلته ذات يوم من مكانته بعد التجائه إلى التكسب لتأمين وضعه الاقتصادي، وهو ما أضفى الملحمية الشعرية لتتناسق مع البراعة القتالية في سبيل إعلاء صوت التوحيد ضد الشرك والكفر الذي لا ينفصل عن رفعة الصوت العربي[102]:

نثرتهم فوق الأحيدب نثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم

ولست مليكاً هازماً لنظيره ولكنك التوحيد للشرك هازم

ويستشف القارئ للمشروع الثوري الذي قدمه المتنبي تقديم نفسه

كبديل للعودة إلى ذلك النموذج التاريخي للملك في أحادية النموذج الإنساني، ففيه تتوفر أخلاق الملوك وعظمتهم وحزمهم - حتى وإن كان لسانه من الشعراء - فبمثل سيف الدولة ومثله فقط يحصل رأب لذلك الصدع الحضاري ويظهر لذلك المجد العربي فجر جديد[103]:

وفـؤادي مـن المـلـوك وإن كـا ن لـسـانـي مـن الـشـعـراء

فهو الموت إذا لاقى أولئك أشباه الملوك، وشبحاً وكابوساً يعرض لهم ليلاً ليحول بينهم وبين نومهم الهادئ وبين راحتهم الدائمة، فزيادة على حالة اللاأمن والاضطراب الناشئة عن تحولهم إلى ألعوبة في يد الخدم ستلقون منه ومن أمثاله المناشدين لأفول النجم الأعجمي وشخوص النجم العربي ضربات تهدف إلى إزاحتهم من مسرح الأحداث وتولية الأمر لمن يستحقه[104]:

أيملك الملك والأسياف ظامئة والطير جائعة لحم على وضم

من لو رآني ماء مات من ظمإ ولو مثلت له في النوم لم ينم

لقد أراد أن يكون صورة منعكسة من ذات سيف الدولة الذي أثبت مرة بعد مرة أنه جدير بتلك، الصورة التي مافتئ أبو الطيب يرسم فسيفسائها فهو ليس: «مجرد ممدوح أو أمير أو ملك، بل إنه أحب فيه شخصه وخلاله. وتمثل فيه فتوة عربية وشهامة ومروءة وكفاحاً في سبيل الدولة، وحفاظاً على غزو الروم، فلم يكن غريباً إذا صدق في شعره معه وإن جاء فيه بكل رائع فريد وقد اغتنى وكثر ماله»[105]، فما حال بينه وبين مراده لإنقاذ بقايا الحضارة العربية الإسلامية من اكتمال التفكك والانهيار إلا تلك الأغنام العاجزة خائرة الهمم والعزائم والقوى التي كرست الأوضاع القائمة بفقدها الإرادة مسهمة في إحالة سلطة شعره في إطار من اللاجدوى وبالتالي إلحاق مشروعه الثوري بالحيز المقابساتي السائد والمسيطر على القرن الرابع الهجري لذلك راح يقدم نفسه بديلاً[106]:

وفـؤادي مـن المـلـوك وإن كـا ن لـسـانـي مـن الـشـعـراء

فهو الموت إذا لاقى أولئك أشباه الملوك وشبحاً وكابوساً يعرض لهم ليلاً ليحول بينهم وبين نومهم الهادئ وبين راحتهم الدائمة فأجسادهم أجسام بغال وأحلامهم أحلام عصافير - كما قال حسان - أجساد دون أرواح بسبب تغييب العقل المؤدي إلى اضطراب الجهاز المعياري والمفاهيمي للقيم والأخلاق[107]:

ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام

غير أن القارئ المتمعن لأشعار أبي الطيب يقف على حصر الشاعر لدائرة الملك في الإنسان العربي دون سواه لاشتماله دون غيره على معايير الملك من أخلاق وقيم رفيعة لاحتكامه إلى مرجعيات إما بيئية ثقافية (معايير زعامة القبيلة) وإما دينية والتي ارتبطت بالنموذج التاريخي للملك، حصر إن دل على شيء إنما يدل على حب كبير للعرب وأمرائهم كبدر بن عمار - على الرغم من اضطهاده له - وإخلاصه الشديد في مدحهم، إخلاص يقول عنه الأستاذان (محمد كرو/ عبدالله شريط) وهما يتصفحان قوله[108]:

وإنما الناس بالملوك وما تفلح عرب ملوكها عجم

لا أدب عندهم ولا حسب ولا عهود لهم ولا ذمم

بكل أرض وطئتها أمم ترعى بعبد كأنها غنم

ليؤكدا ذلك المعطى وكأنه ينتصر إلى أصله العربي (جعفي اليمنية) في ظل عصر لا يعرف إلا بعصر تناحر القوميات: «وكان المتنبي كما يظهر من هذه الأبيات ومن أشباهها لا يلذ له المقام إلا بجانب الأمراء العرب ولا يخلص في مدحه للأمراء إلا إذا كانوا عرباً، ولقد مدح المتنبي كثيراً من الأمراء والملوك من غير العرب ولكن لهجته في هذا المدح تكاد تخلو خلواً تاماً من حرارة الإخلاص التي تلاحظ في مدحه للأمراء العرب كسيف الدولة مثلاً»[109].

وتزداد دائرة الحصر ضيقاً، ليؤمن بأن المسلمين الحقيقيين هم العرب

دون سواهم على حد مضمون الصرخة الحجاجية(*) لواليه الحكم بن أيوب[110]:

سادة كل أناس من نفوسهم وسادة المسلمين الأعبد القزم

ويذهبا مرة أخرى للحديث عن هذا البيت ليؤكدا أن الإسلام نشر بفضل العرب وبه عرفوا خارج باديتهم وأخضع بفضله كسرى وقيصر: «ولم يكن للمتنبي فكرة دينية واسعة تجعله يقبل حكم الأعاجم على العربي بمجرد كون هؤلاء الأعاجم من المسلمين، بل كانت تطغى عليه عواطفه القومية وتأثير حياته البدوية التي عاشها في صباه، لذلك كان المتنبي لا يفرق بين المسلمين والعرب إلا لأن العرب هم المسلمون»[111].

وقد كان لتلك النفس الكبيرة واعتزازه بانتمائه العربي أثراً في ترسخ النزعة القومية التي ظهرت في صورة رفض مدح الأمراء والوزراء والكتاب ذوي الولاءات الأعجمية من أمثال محمد بن المهلبي وابن الفرات وابن كيغلغ والصاحب بن عباد.

وفي هذه الفترة كان المتنبي ذلك المثقف الفاعل الذي تمكن من تفعيل الثقافة العربية وجعلها مواكبة للتغيرات والحملات الشعوبية لتخدم ذلك المشروع السياسي الحمداني ويصنع ملحمية ومن سيف الدولة مارداً يقف في وجه الأطماع الداخلية والخارجية على حد سواء.

3 - تنافسية السلطات المعرفية أثناء الإقامة الحمدانية:

لقد كان لتلك الثورة الثقافية التي أحدثها وصول المتنبي إلى البلاط الحمداني نتائج عادت على ذلك التوجه السياسي الحمداني بآثار إيجابية لا تبخس، خاصة بعد تلك الحملة الثقافية الشعوبية التي شنت من طرف الزنادقة والشعوبيين على الثقافة العربية منذ العصر العباسي الأول والتي استفحلت بعد الضعف السياسي وتناثر عقد الخلافة وتغلب العناصر الوافدة على معطيات الواقع السياسي، حيث ذهبت كل تلك المقابسات والمناظرات

التي كانت تثار من حين إلى آخر لإعادة الاعتبار للثقافة العربية ولغتها. وفي كل ذلك ظلت الصراعات تنشب حول الانفراد بحيازة شرف تجديد الأليات والمعطيات الثقافية للمشروع الحمداني بالاشتغال على تلك الثقافة وإخراجها من حالة الجمود وبث الحياة في هيكلها.

وهكذا يستعاد ذلك الصراع التاريخي بين الأنواع الأدبية، أين كانت السيطرة المطلقة للشاعر في العصر الجاهلي حيث صنف ضمن تلك الثلاثية المميزة (شاعر ينبغ/ فرس تنتج/ غلام يولد) غير أن تزلف الشاعر للبلاطات متكسباً قلص تلك الأفضلية ليتقسم السيطرة مع الخطيب الذي تجاوزت مكانته في أكثر الأحايين منزلة الشاعر وهو تحول ترسخ مع مجيء الدين الجديد إذ كانت الخطابة عماداً له لنشره والإقناع بجدواه والانكباب على تبليغه.

وإثر التحول والتمركز حول المكتوب (عصر التدوين) واتساع رقعة الدولة ظهر مولودان جديدان (اللغوي/ الكاتب) فرضتهما ضرورة التصدي لذلك الفتح المضاد للثقافات الأعجمية والهيلينية والمحافظة في النهاية على القرآن من آثار اللكنة والعجمة مما جعلهما يشكلان حضوراً دائماً خاصة الكاتب الذي صار قريباً من الحاكم في أطراف الليل وآناء النهار، يحتاج إليه في السلم والحرب مما أحال الشاعر إلى أحايين معينة يحضر فيها ليزين تلك الانتصارات التي تعجز الكتابة عن تحقيق بقائها لتحدث تلك الأريحية والإشباع والإمتاع لمن حضر بلاطه.

وقد أدى ذلك في المحصلة العامة إلى نشوب تنافسية بين تلك الأنواع العتيقة والناشئة خاصة بين الشاعر والكاتب، يقول عنها جابر عصفور: «ولم أجد فيما أعلمه من تراثنا الأدبي موقفاً يبرز التراتب القمعي بين الكاتب والشاعر ويجسد العلاقة المتوترة بينهما. مثل التراتب الذي جمع بين أبي تمام ومحمد بن عبدالملك الزياد. وهي العلاقة التي وصلت بينهما الوصل الذي هو نوع من الفصل»[112].

وإذا كانت مقولة جابر عصفور تصور حقيقة العلاقة بين الأنواع الأدبية داخل البلاطات فأين المتنبي والبلاط الحمداني من هذه الخارطة؟ وما تصنيفه الجديدة؟ وهل سيرضى بتصنيف يمكن أن يفقده دوره الذي حدده العصر الجاهلي؟ ذلك الدور الذي لا ينحدر عن منزلة الحكماء والخلفاء في ظل احتلال العناصر الجديدة مكانة متميزة عند أهل الحكم والسلطان؟

لقد تحول ذلك السبق في الإنشاد والتقديم في مختلف التجمعات قبل الإسلام وبعده إلى انحصار ذلك الحضور الدائم إلى غياب خلال مركزية الشعر ليقابل بديمومة حضور للكاتب واللغوي واقتراب من السلطان مما مكنهما من امتلاك مصادر العطاء والمنع فبات حينئذ على الشاعر أن يمر باستجدائه عليهما قبل التفكير في مدح السلطان كونهما الطريق الموصلة إليه: «وطبيعي أن تنطوي العلاقة بين الكاتب والشاعر في هذا السياق على عنف مكتوم أو ظاهر وتوتر معلن أو مبطن، فالأول لن يعامل الثاني إلا بما يعامل به الرعية والأتباع وقاصدي العطاء وطالبي الفضل، والثاني لن يستطيع أن يعامل الأول إلا بما هو جدير به من الاحترام والتقدير والتكريم بما هو مفروض عليه في موقفه أو يحتمه وضعه الاجتماعي بالقياس إليه»[113].

وقد كان المتنبي ملزماً بالتقرب من اللغوي ابن خالويه مؤدب سيف الدولة وأقرب المقربين إليه حتى يضمن الحظوة والمكانة المناسبة لشاعر كبير مثله. وقد رأى المتنبي في ذلك تنازلاً منه وهو الملك الشاعر الذي يستطيع أن ينافس أقرانه من اللغويين. ولعل هذ الترفع جلب له أعداء كثيرين خاصة وقد نجح في أن يكسر ثنائية (الفرزدق/ عبدالله بن إسحاق الحضرمي) ويقضي بانتهاء عهد الفرزدق ليبدأ عهد الشاعر اللغوي ليتفوق على اللغويين ويجادلهم في مختلف القضايا اللغوية والأدبية المطروحة في تلك المقابسات إذ: «كان الأمير يجمع العلماء والأدباء في مجلسه كل ليلة فيتباحثون في شؤون العلم والأدب وتدور بينهم المناظرات والمساجلات»[114] وفي إحدى هذه المنافرات والمناظرات بين ابن خالويه وأبي الطيب اللغوي بحضرة سيف الدولة حيث

طلب من المتنبي أن يدلي بدلوه إذ: «قال الأمير ألا تتكلم يا أبا الطيب؟ فتكلم فيها بما قوى حجة أبي الطيب اللغوي وضعف قول ابن خالويه، فأخرج ابن خالويه مفتاحاً حديداً ليكلم به المتنبي، فقال له: اسكت، ويحك، فإنك أعجمي وأصلك خوزي فمالك وللعربية؟»[115].

ومتى أردنا أن نتأمل هذه المناظرة وما حصل فيها ندرك المكانة التي يحظى بها لغوي كابن خالويه حتى يتجرأ على ضرب المتنبي بمفتاح في حضرة سيف الدولة وسكوت الأمير عنها ولعل ذلك كان من أسباب القطيعة التي سنتكلم عنها عندما يحين أوانها.

ولم يكن المتنبي مستهدفاً فقط من لغوي كابن خالويه بل إن الشاعر الفارس الأمير راح يترصد الكبوات للشاعر الذي أفقده مكانته بوفادته إلى البلاط، حيث ذهب يتتبع أشعاره للكشف عن السرقات التي راح الشاعر يعتمد عليها لصياغة أشعاره محرضاً الأمير على قطع هباته وعطاياه التي تبلغ ما يجلب عشرين شاعراً مداحاً يفنون عنه. وقد بلغ هذا الحديث من الأمير مبلغه، فلما حضر المتنبي أنشده أبياتاً لم تبلغ مرادها لينقطع عنها وينشد القصيدة التي أولها[116]:

واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

وظل أبو فراس يتتبع أبيات القصيدة ويستوقف المتنبي متحدثاً عن المسخ والسرقات التي مارسها المتنبي على إرث أسلافه وعندما وصل إلى قوله[117]:

أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم

«فعلم أبو فراس أنه يعنيه فقال: ومن أنت يا دعي كندة حتى تأخذ أعراض الأمير في مجلسه»[118] وهكذا أعجزت أبا فراس الحيلة في الإقلال من شاعرية المتنبي، التي مافتئت تزيل ذلك الحقد المترسب في نفس سيف الدولة نتيجة لوشايات الأعداء. ولما سمع سيف الدولة قوله[119]:

وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنه الأنوار والظلم

«لم يلتفت سيف الدولة إلى ما قال أبو فراس وأعجبه بيت المتنبي، ورضي عنه في الحال وأدناه إليه وقبل رأسه وأجازه بألف دينار ثم أردفهما بألف أخرى»[120].

ولعلنا نخرج من كل ذلك برفض المتنبي مبارحة نموذجه الأصلي عند النابغة الذبياني (الناقد/ الشاعر) الذي له من المهابة ما له حتى ليحجم أحد بأن يصارحه بالإقواء في شعره حتى يدخل يثرب وينشدوه ذلك على لسان جارية، ميزة لم ينزعها إلا القرآن الكريم.

إن مواجهة الشاعر لأبي فراس لم تكن عادلة بكل المقاييس إلا مقياس الشاعرية فإن كانا ندين في الفروسية والشاعرية مع تفاوتهما في المقدرة والبراعة في الأولى لأبي فراس وفي الثانية للمتنبي إلا أن الشق السياسي كان الفاصل في رجحان كفة الشاعر الأمير باعتباره أحد أطراف السلطة السياسية الحمدانية.

وعلى الرغم من تلك المناظرات التي بلغت في بعض الأحايين المعارك الكلامية واليدوية إلا أن إسهامها في صياغة المشروع الثقافي الحمداني لا ينكر، خاصة وقد تكفلت برد الحملات الشعوبية المنتقصة من فعالية اللغة والثقافة العربيتين والتشكيك بعدم القدرة على بقائهما في الريادة وهو الهدف الذي حاولت تلك المقابسات أن تنفيه بإعادة الاعتبار لهما وتفعيلهما لخدمة بقايا المركزية العربية ذات التمركز البياني الذي أحال المعرفة الفلسفية إلى هامش يفضي إلى صداقة بين الشاعر والفيلسوف الفارابي المصدر الأول الذي إليه الفضل في إطلاع المتنبي على الفلسفة اليونانية.

ومجمل القول إن تلك التنافسية بين السلطات المعرفية في البلاط الحمداني كانت تبين بوجه من الوجوه صراع الثقافة المركز (الثقافة الهيلينية والأعجمية) والثقافة الهامش (الثقافة العربية الإسلامية) التي حاول المركز الحمداني بالمقابسات الدائرة في بلاطه أن يعيد لها ذلك المجد الضائع

بسيطرة الثقافة الوافدة ويحقق هامشية الثقافة المركزية الجديدة بإبعادها من فلك تلك المناظرات لاحتوائها على خلفيات فكرية وفلسفية تضرب أساس التمركز العربي الذي أثبت جدواه من خلال التجربة التاريخية، وبالإضافة إلى ذلك فإنها جسدت فساد الجهاز المفاهيمي الأخلاقي للمصر بخروج تلك المقابسات عن أطر اللياقة فيما عرف بدائرة الوشاية الضارية بأطنابها في كل بلاط.

ثالثاً: مواجهة المتنبي للسلطة:

1 - الانقلاب القرمطي:

قبل الحديث عن حيثيات الانقلاب القرمطي نجد أنفسنا مدفوعين إلى نفض الغبار عن حقيقة الحركة، ذلك الذي لم يتح لنا أثناء الحديث عن اتصاله بها بسبب سعينا إلى إثبات أو تفنيد ذلك الاتصال، وعلى الرغم من تلك المعطيات التي حاول أصحابها الوقوف على حقيقتها سوى باعتبارها ولادة جديدة للأمة لا تنأى كثيراً عن أهداف الخلافة الفاطمية أو تفسيرها تفسيراً مادياً بفكر القرن العشرين، إذ يعدها البعض(*) ثورة بروليتاريا هادفة إلى إنقاذ الطبقات الكادحة والمستغلة من سيطرة الإقطاع ثورة لا تختلف عن ثورة سبارتكوس الروماني(*).

وليس ذلك نهاية التفسيرات إذ لا علاقة لها بتخليص الطبقات المستغلة من الطغيان الإقطاعي ولا هي عودة للقوة العربية بعودة النموذج الخلافي، فالبحث الغائر في أسس المذهب القرمطي يقودنا إلى تشابه لا يبخس بين مبادئها وبين فلسفة الجمهورية الأفلاطونية مما يجعلنا نجزم بأنها مرجعية لها على حد ما يطرحه جميل صليبا إذ يقول: «إن كثيراً من الأحوال الاجتماعية التي تخيلها أفلاطون لا تتفق وأحكام الدين، كالاشتراك في النساء والاشتراك في الأولاد والاشتراك في الأموال»[121].

وهو ما عرف تاريخياً عن الحركة القرمطية حيث جعلوا كل ما يملكونه مشاعاً إلا سيوفهم، ولا شك أن في ذلك تحضر مرجعيات فلسفات انبعثت مع عصر التدوين، كل ذلك يفضي إلى تعارض قائم وماثل بينما تمارسه الحركة وبين أصول الدين الإسلامي حيث بدأ ذلك التعارض حسب ما يطرحه الجابري مع التمركز الذي عرفه عصر التدوين: «العصر الذي توقف فيه الفتح العربي السياسي والديني الموجه إلى الخارج، ليحل محله فتح مضاد إلى الداخل، فتح قام به هذه المرة الموروث القديم بكل أبعاده الإبستمولوجية والإيديولوجية»[122].

لقد انبعث إذاً الموروث الهيليني واختلط بالديانات المتعددة (فلسفة زرادشت/ ماني/ مزدك...) لتتلقفه الحركة وهي تظن أنه البديل الذي يستطاع به تجاوز الدين الإسلامي الذي أثبت نجاحاً من خلال التجربة التاريخية، نجاح رأت فيه عدم الصلاحية لعصر كالقرن الرابع الهجري، حيث قالت بالتناسخ واستحضار الماضي الأعجمي كالأعياد (المهرجان/ النيروز): «وعلى نمط هذا السياق راح يتلاعب(*) بكيفية أداء الصلاة وما يقال في الركوع والسجود، ثم امتد إلى العبث بغيرها من العبادات، فجعل من شريعة الصوم يومين في السنة هما «المهرجان» و«النيروز» والنبيذ حراماً والشراب حلالاً وأمر بعدم الاغتسال من الجنابة إلا بوضوء كوضوء الصلاة، وجعل القتل مصير كل من حاربهم، ومن لم يحاربه ممن خالفهم أوجب عليه الجزية ولا يأكل كل ذي ناب، ولا كل ذي مخلب»[123].

وهذه المعطيات بالضرورة ستؤدي إلى صعوبة تعايش بين الأنظمة والخطابات الثلاثة التي حددها الجابري كمكونات لبنية العقل العربي (البياني/ البرهاني/ العرفاني) وهو ما ولد مواجهة يقول عنها سليمان عشيراتي: «إن المواجهة بين ما سموا بالزنادقة وبين خصومهم من المنافحين عن العقيدة، كانت تعكس من بعض الوجوه المفاعلة السلبية بين اللوغوسنتريزم الوثني والمعرفة المركزية الإسلامية»[124].

ولعل ذلك ما حذرت منه النظرة الاستشراقية الأموية على لسان الحجاج، الرافضة لكل انفتاح على الآخر ذلك الانفتاح الذي يعتبره الدارسون أساساً من أسس ازدهار الصرح الحضاري العربي الإسلامي وبفضله تشكل ذلك الإطار المرجعي للفكر العربي نتيجة لعدم التعايش بين: «بنيات العقائد والثقافات السابقة على الإسلام التي انبعثت مع عصر التدوين في شكل موروث فلسفي وعلمي»[125] وبين أصول ذلك التمركز (النص القرآني والسنة).

لقد صدقت نبوءة الحجاج، فقد كانت حصة الأسد من الثائرين القرامطة من النبط من قبائل عربية (كلاب/ بني أسد) حيث تغلفت بالغلاف الديني كغطاء سترت وراءه حقيقتها السياسية لتكسب مشروعية المعارضة فبلغ بها الأمر إلى رفع شعارات من الآيات القرآنية كقوله تعالى: ﴿ونريد أن نمن على الذين استضعفوا في الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين﴾ [القصص الآية 105].

ولكي تزيد تلك المعارضة شرعية تعلقوا بالأسماء العلوية وانتسبوا إليها لكونها التيار المعارض لخلافة العباسيين التي صارت مع العصر العباسي الثاني خلافة صورية.

غير أنه عند البحث عن مدى التوافق بين الشعارات المرفوعة والممارسة العملية لها تبدو المفارقة جلية تحمل تناقضاً شديداً بين النظرية والتطبيق، فبرنامجها الاقتصادي يبطل الزعم الأدونيسي حول سعي الحركة للقضاء على الاغتراب الطبقي إذ بعدما تم توزيع الثروات على المقاتلين عاد هؤلاء لاستعباد الرقيق وهو ما أكده عبدالله التطاوي قائلاً: «فإذا جاء قبول المعنى الاشتراكي فيها فبم يفسر الباحث ظهور طبقتين اجتماعيتين من أحرار معظمهم من المقاتلين يقسمون بينهم موارد الدولة ومن رقيق خاصة في البحرين والأحساء؟»[126] احتذاءً بالنظام الإقطاعي الساساني وتراتبية جمهورية أفلاطون، فلا فرق بين الفيلسوف والإمام والموبذان موبذ

(البطريرك) إذ إن: «الفكر السياسي الساساني يقسم المجتمع إلى فئات، لكل فئة اختصاص وتميز في الطبيعة الإنسانية صحيح أن الملك يقف في النهاية على رأس الهرم عند الساسانيين ولكن «الموبذان موبذ» بطريرك والمجوسية يتولى شؤون الدين ويدعم السلطة عن هذا الطريق»[127].

وأما البرنامج الديني المبني على شيوعية النساء والعبث بالعبادات فقد أباح - والقول لإبراهيم حركات - لزوجة الجنابي أن تغازل زكرويه (يحيى بن المهدي)[128] كل ذلك لا مبرر له إلا الانطلاقة الجديدة القديمة المرتكزة على المرجعيات الساسانية والهيلينية حيث ذهبت الحركة إلى رفض: «حجية النقل بذاته إذا لم يكن مؤيداً بالعقل، وهذا يعني أنها اتخذت العقل أساساً ومقياساً»[129] ولكن أي انطلاقة للعقل؟ أهي انطلاقة العقل التي نقلت العرب ذات يوم من هامش التاريخ إلى مركزه مع مجيء النص القرآني الذي وجه إلى متلق خاص (عاقل)، فهو خطاب لذوي الألباب دون سواهم أم أنها انطلاقة عقل ابن الراوندي؟

إنه لا مجادلة في الفضل الكبير للعقل ذي الانطلاقة القرآنية في نقل العرب من عالم الجهل وتعطيل الملكة العقلية إلى: «عالم يحترم العقل، ويؤمن بالعقل ويموج بالعقل، عالم أقام بنيانه على العقل وأقام للعقل صروحاً هي التي انطلقت بالعرب انطلاقتهم المظفرة وقفزت بهم من ضحضاح الجهل والجاهلية إلى آفاق العلم والعقلانية»[130]، انطلاقة استطاعت على ضوئها المعتزلة أن تبطل تلك الفلسفات وتنشر التوحيد عن طريق الجدل - حتى وإن خلفت ما خلفته أثناء محنة القرآن - غير منكرة لتلك التكاملية بين الوحي والعقل التي أنكرتها الفلسفات الهيلينية والساسانية والحركات الناشئة على غرارها، إذ نصبت هذه الأخيرة العقل على عرش التشريع لتذكرنا بانطلاقته التجريبية الحديثة وبانطلاقة عقل ابن الراوندي: «الذي أنكر النبوات والمعجزات وأنكر إعجاز القرآن وسخر من الملائكة الذين أنزل الله في يوم بدر لنصرة النبي، وتساءل كيف لم يقتلوا زيادة عن سبعين رجلاً وقد بلغ

عددهم الخمسة آلاف كما تساءل أين كانت الملائكة يوم أحد لما توارى النبي بين القتلى فزعاً وما بالهم لم ينصروه في ذلك المقام»[131].

وقد تلقفها محمد بن زكريا الرازي ليجعلنا نجزم بحبك نظرية للمؤامرة على الدين الإسلامي منذ أعلن ابن المقفع أن: «الأديان كثيرة وأن أصحاب كل دين يزعمون أنهم على حق، وأن كل من يخالفهم على خطأ وضلال وأن الدين ينتشر إما بالوراثة أو الإكراه أو باتخاذ وسيلة للعيش وتحصيل المنزلة في الدنيا وقد تحقق هذا كله بالتجربة»[132].

فأي انطلاقة هذه التي يرى فيها أدونيس حياة أفضل وتكافل اجتماعي لطبقات المجتمع المستغلة بعدما جعلت الطواف بالكعبة عبادة للأصنام وأقرت اشتراكية النساء والأولاد؟

إن ذلك المعطى الأدونيسي لا أساس له من الصحة إذ مالبثت دعاوى الحركة أن سقطت بسبب عجزها عن تقديم بديل للدين الخالد خاصة وقد غيب العقل واستبدل بحضور الأهواء والميولات لتصبح المسافة بين الواقع والمثال أكثر شساعة مما كانت عليه في العصرين السابقين في القرن الرابع الهجري وهو ما يقول عنه سمير أمين: «فالمذاهب المعينة مجرد تعبير عن ديمومة المقهورين إلى عدالة اجتماعية، دون أن تكون قادرة على طرح النمط البديل للعلاقات الاجتماعية المتمشي مع الاحتياجات الموضوعية لإنماء قوى الإنتاج وبالتالي كانت هذه الحركة الشيوعية البدائية المعتمدة على الدين محكوماً عليها بالفشل، وفشلت فعلاً فصارت المبادئ التي أقيمت على أساسها بعض الدول في القرون الوسطى الإسلامية خالية من مضمونها الأصل، بحيث أن نظم هذه الدول أصبحت في نهاية المطاف متماثلة مع النظم التي ثارت ضدها»[133].

وبناء على تلك الاعتبارات دك القرامطة أركان الكعبة وأخذوا الحجر الأسود ليمكث عندهم اثنين وعشرين عاماً وتنتكس بذلك الحضارة العربية الإسلامية بعد ذلك التحليق بكلتا جناحيها على جغرافية شبه الجزيرة

العربية وما جاورها من بقاع لتتحول تلك العقلانية إلى تصوف وتسود الصدفة وتنتشر الأسطورة التي كثيراً ما ارتبطت بتغييب العقلانية ولذلك: «وقفت الحضارة العربية الإسلامية في القرن الرابع في مفترق الطرق تحمل كل قدرات النهوض والإقلاع وقد كان المجرى معداً؛ إذ فتح العصر العباسي الأول كل أبواب الأمل، أمل التغلب على التحديات، ولما كان الإقلاع ممكناً ومتوقعاً فقد كان الطموح للفرد العربي المسلم شرعياً وطبيعياً إلا أن الضرورة تكشف في صورة الصدفة قد كانت بدلاً من أن تقلع الحضارة العربية الإسلامية فقد سقطت في مجراها مما أدى بالعقلانية أن ترتد إلى تصوف»[134].

إن سيادة الملامح الصوفية في القرن الرابع الهجري هي التي جعلت ماسينيون يجد أرضية لطرح مشروعه الاستشراقي لتفسيره تفسيراً باطنياً، فهو بالنسبة إليه قرناً إسماعيلياً أن تختل تلك التراتبية الجابرية للأنظمة المعرفية (البياني/ البرهاني/ العرفاني) ليسيطر الخطاب العرفاني ويجد في ذلك الحضور (القول بباطنية المتنبي): «ما يسعفه في منظومته الفكرية التي تسعى إلى أن تفسر تاريخ الإسلام تغييراً باطنياً يقوم فيه العرفان مقام القلب من الجسد»[135].

إن إزاحة الغبار عن حقيقة الحركة يسهل علينا محاولة إيجاد مبررات مقنعة لذلك الانقلاب القرمطي للشاعر على الحركة بعدما دعم أسسها وبرر مطامحها وهو الانقلاب الذي يطرح أكثر من سؤال، أتقف ورائه الطموحات الشخصية والحضارية بعد ذلك التحول الجديد إلى الطرف الحمداني الذي تتعارض مرجعيته الدينية والقومية مع الفكر القرمطي أم أن التشعب في مصادر ثقافته جعله يقف على حقيقة الثورة القرمطية؟

وقد أدرك أبو الطيب فشل أسلوب الثورة المعلنة - سوى كان خروجه للبادية للتبدي والفصاحة أم داعية من دعاة القرامطة - وبات عليه أن يغير الوسيلة في إدراك الطموح المزدوج (الشخصي - الحضاري) خاصة بعد

اندحار القرامطة إثر الضربات الموجهة من طرف الخلافة تارة ومن سيفها الحمداني تارة أخرى، وتشهد السيرة على التوافق بين انهزام القرامطة على يد الحمدانيين سنة 338هـ، وبين تاريخ اتصال الشاعر بهم (بأبي العشائر) حيث التقى بعد ذلك بسيف الدولة وراح يوظف سلطته الجديدة القديمة (بيع الشعر في سوق الكساد) كبديل لأسلوب الثورة المعلنة إذ: «في هذه الفترة من حياة المتنبي خمدت نيران ثورته، وخبت جذوة الحقد والسخط على الناس من نفسه ولم يعد يفكر في الملك والسلطان ولا استخدام العنف والقوة في سبيل الوصول إلى أغراضه»[136].

وفي بدايات شعره الحمداني يسقط أبو الطيب الزعم القائل بنموذجها الخلافي معلناً ثورته على الحركة، ساخراً مع زعيمهم الذي يركب جملاً ويلبس ثياباً فضفاضة ذات أكمام واسعة وقد تقدمه أنصاره[137]:

وجيش إمام على ناقة	صحيح الإمامة في الباطل
فأقبلن ينحزن قدامه	نوافر كالنحل والعاسل
فلما بدون لأصحابه	رأت أسدها آكل الآكل

وفي قصيدته التي مدح بها كافور راح يبطل أساس المانوية الجدلي حول أساس الكون (النور، الظلمة، الخير، الشر) ليقلب تلك المعطيات، مفضلاً الظلمة على النور، فهي التي تقيه غائلة أعدائه ويحتمي بها في سيره إلى محبوبته - إن وجدت - فهي تمنع الرقيب من رؤيته على عكس النور الذي يكشفه لأعدائه وللرقيب ويمنعه المتعة في عالمه الغزلي[138]:

وقاك ردى الأعداء تسري	وزارك فيه ذو الجلال المحجب
ويوم كليل العاشقين كمنته	أراقب فيه الشمس أيان تغرب

ويذهب مذهباً آخر ليصف جواده حيث تغلب صورة الظلمة تلك ليظهر منه إلا جبينه الأغر الذي يمزق ذلك الثوب الأسود لليل ككوكب مضيء[139]:

وعيني إلى أذني أغر كأنه من الليل باقٍ بين عينيه كوكب

ومن هذا المنطلق ألا نقف عند المزحة الفنية، حيث إن غلبة الصورة القاتمة ما هي إلا تجل لسوداوية نفسيته التي إذا دلت على شيء إنما تدل على: «قتامة أعماقه فيما أحسه من اضطهاد يطارده أينما ذهب، أو حسد الشعراء له وما عاناه من صور النفاق الاجتماعي لدى البشر أو غموض عالمه الطامع إلى ما وراء الشعر في أمر ولاية يتمناها، فبدا الظلام مخيماً على عالمه الغامض»[140] ولا نستبعد من ناحية أخرى أن تفضيله للظلمة إنما من قبيل الهجاء المضمن على حد قراءات ابن جني، فيصبح كافور زيادة على سواد بشرته سبباً في ظلامية العصر وفساده السياسي والأخلاقي، مما يعني عدم تورط الشاعر في مفاضلة بين النور والظلمة كموقف للمانوية قد يبعده عن الهدف الأساس وهو السعي في سبيل إحلال مفهوم الخلافة من جديد، فالخلافة بالنسبة إليه هي ذلك النور الكفيل بإضاءة عتمة ذلك الواقع الحضاري.

وإذا كنا لا نشك في براعة المتنبي الفكرية فإن الفضل يعود إلى الفارابي الذي استعان به في فهم أقوال الحكيمين (أرسطو/ أفلاطون) والإطلاع على ثقافات عصره وتياراته المختلفة ليصبح في المحصلة العامة قادراً على إصدار حكم ببطلان المانوية[141]:

وكم لظلام الليل عندك من يد تخبر أن المانوية تكذب

والذي قرأ المانوية وحكم ببطلانها لا يعجز عن معرفة خبايا الحركة القرمطية التي شكلت خطراً كبيراً على الخلافة هادفة إلى العبث بالمقدسات (الكعبة/ الحجيج/ الصلاة/ الصوم/ النساء) حيث لم تحرص إلا على الظفر بالإسلام والمسلمين، أينما كانوا وحيثما وجدوا للتنكيل بهم وهو ما أكده مصطفى الشكعة إذ يقول: «ولم تكن غاراتهم للسلب والنهب وحسب، وإنما كانت للسلب والنهب وسفك الدماء دون تمييز بين رجل وامرأة وشيخ فضلاً

عن التمثيل بقتلاهم من المسلمين بل إنه لم يعرف عنهم أنهم أغاروا على أرض غير إسلامية وأناس غير مسلمين كان هدفهم المسلمين دون غيرهم من خلق الله»[142].

وبناء على ذلك استطاع المتنبي أن يدرك الخطر الذي تشكله الحركة القرمطية في إطارها الفكري والسياسي والعسكري أيضاً بارتكازها على تلك المرجعيات المتسربة نتيجة للموروث الهيليني والفلسفات الأعجمية التي فرضت بسبب التفوق العسكري من جهة مما يجعلنا لا نشك في تبلور نظرية للمؤامرة اشتركا في صنعها الشعوبية والفتح المضاد حيث باتت عداوة المتنبي القرمطية انطلاقاً من ذلك أمراً مشروعاً لتتواصل عداوته للحركة ليبلغ به الأمر للخروج مع دلير بن لشكروز راداً الحملة القرمطية، ثائراً على بني كلاب أبرز القبائل ذات الولاء القرمطي[143]:

أرادت كلاب أن تفوز بدولة لمن تركت رعي الشويهات والإبل

أبى ربها أن يترك الوحش وحدها وأن يؤمن الضب الخبيث من الأكل

ولو لم تكن هذه الأبيات للمتنبي لكانت شعوبية بلسان أبي نواس غير أن تلك الشعوبية كانت تهدف إلى محاربة النزعة الانفصالية التي هزت كيان العصر العباسي، وفي ذلك كله ظل يحسس بتلك الوحدة التي يكفلها الحكم الأخلاقي المرتكز على الأطر الدينية المتجلية في شخص دلير ابن لشكروز[144]:

فتمليك دلير وتعظيم قدره شهيد بوحدانية الله والعدل

وهكذا بعد الوقوف على حقيقة الانطلاقة العقلية للحركة القرمطية باتت عملية المقاربة بينها وبين انطلاقته عند المتنبي بالتقصي الدقيق لحدوده من خلال بعض معاني الأبيات ضرورية ليقف القارئ على اختلاف كبير بين مفهومه وحدوده عنده وبين ما رآه القرامطة، فهو عند هذه الأخيرة معيار كل الأشياء الذي يبدأ: «من سلم اللهو والمجنون إلى الزندقة إلى الكفر والإلحاد،

وهي القمة التي تسنمها زعماء القرامطة وحاولوا نشرها بين أتباعه، فجاروا على عقائد الناس أشد جور وانحرفوا عن أصول الشريعة»[145].

ولذلك فالتوافق ماثل بين الانطلاقة الإسلامية للعقل وبين حدوده عند المتنبي إذ رأى فيه تلك القدرة التمييزية والفريدة التي حبا الله بها الإنسان دون سائر مخلوقاته حتى يسخرها لخدمته وعبادة خالقه، ولعل هذا المعنى هو المعنى الأوحد الذي خرج به كل من أراد تحديد مفهومه المستعصي إذ يقف أمامه وقفته أمام الروح: «فبالعقل فضلنا على الحيوان غير الناطق حتى ملكناها وسسناها وذللناها وصرفناها في الوجوه العائدة منافعها علينا وعليها، وبالعقل أدركنا جميع ما يرفعنا ويحسن ويطيب به عيشنا ونصل به إلى بغيتنا ومرادنا»[146].

فالفرق إذاً بين الطروحات الراوندية والقرمطية والرازية وبين رؤية المتنبي والدين الإسلامي أن العقل عند الطرف الأول سيد كل شيء وغير قاصر على إدراك ما يريد وهو المشرع الوحيد الكفيل بتنظيم حياة الإنسان وإرساء سفينتها على شواطئ الأمان ولكن إذا كان الأمر كذلك فلماذا جاءت ونزلت الكتب السماوية؟

إن مجيء وإنزال الكتب السماوية يؤكد محدودية العقل وعجزه عن إدراك جل القضايا المتعلقة بمختلف جوانب الحياة إذ: «حينما تستبد أحداث الحياة بالإنسان وتضيق منافذ الدنيا في نظره يحس العقل الإنساني بأنه قاصر عاجز، لا يستطيع أن يدفع عوادي الزمن ويرد نكبات الحياة، ومن هنا رباه الإسلام على أن يركن في هذه الحالة إلى قوة ترد إليه الاطمئنان وتبعث في نفسه الثقة، وهي قوة الإله الذي بيده وحده مصائر الأمور»[147].

ولم تختلف رؤية المتنبي للعقل وانطلاقته عن تلك الرؤية الجاهلية التي أقرها الإسلام في صورتها الجزئية كونها تضاد الحمق وتناشد التثبت في الأمور وحسن تقدير العواقب، فالشجاعة بالنسبة إليه إذا لم تأت وتصدر عن

عقل أهلكت صاحبها، فالعاقل قبل الشجاع في تراتبية المناقب وإذا وهبهما أحد فهما غاية الشرف والعلا[148]:

الرأي قبل شجاعة الشجعان ... هو أول وهي المحل الثاني

فإذا هما اجتمعا لنفس حرة ... بلغت من العلياء كل مكان

وهو القدرة التمييزية التي تكفل الحفاظ على الأنفس والحقوق والعهود والمواثيق[149]:

لولا العقول لكان أدنى ضيغم ... أدنى إلى شرف من الإنسان

وفي كل الأبيات المنثورة في الديوان تتلازم الشجاعة مع العقل الذي غيب لصالح الأهواء في القرن الرابع الهجري، فالشجاعة دونه تهور والعقل دونها عجز، فهي في الحكيم العاقل أتم وأحسن[150]:

يرى الجبناء أن العجز عقل ... وتلك خديعة الطبع اللئيم

وكل شجاعة في المرء تغني ... ولا مثل الشجاعة في الحكيم

وفي هذه الفترة كان المتنبي ذلك المثقف الفاعل الذي استطاع أن يكشف أهداف الحركة القرمطية حيث رأى أن ازدهار المركز الحمداني وإنشاء مشروع سياسي/ ثقافي متوقف على مكافحة القرمطية بالمقال والفعال والثورة عليها لتهديم أسسها.

2 - اتصاله بالسلطة الأعجبية:

يكاد يجمع أهل الذكر أن القطيعة بين الشاعر والحمدانيين تعود إلى تلك التنافسية بين السلطات المرفية داخل البلاط حول الحظوة والمكانة والانفراد بتجديد الآليات المعرفية للثقافة العربية من خلال احتكار إضفاء الإشعاعية وشرعية الوجود لخليفة المركز: «وفي الحق أن تلك الخلافات لم تدم طويلاً، فقد كان من شأنها كل منها - على الأقل - أن يباعد الشقة بين

سيف الدولة وشاعره زد على أسباب الشقاق تلك دسائس المتآمرين وأبا فراس»[151]. ولكن هل ما يطرحه الأستاذ بلاشير من منظور تاريخي هو نهاية التفسيرات أم أن هناك بديلاً يمكن تقديمه لتفسير تلك القطيعة؟

إن صراع المتنبي مع مثقفي المقابسات يستشف إحساس السلطة السياسية بفاعلية مقابسات أبي الطيب إذ أدركت الازدواجية الوظيفية لسلطة شعره ومقابسته فهي بالإضافة إلى تدعيم وإرساء الكيان والوجود العقلي للطرف الحمداني والدفاع على توجهاته وتحدياتها الحضارية تحولت إلى معول هدم وعقبة كؤود أمام استقرار السلطة السياسية واستتباب أوضاعها، متحولة عن دورها التاريخي الذي حددته لها من تزيين وزخرفة ما تصنعه هي من انتصارات، فابتعادها عن تلك الوظيفة الجاهزة أدى في المحصلة العامة إلى إنكار وتجاهل لدوره في صنع تلك الانتصارات، إنها خلع لحلة المكانة التي ارتبطت بنموذج (الشاعر الجاهلي/ شاعر الدعوة) ولم تكن نفس المتنبي الكبيرة ولا شاعر من طرازه ليرضى بتلك الهامشية والإقصاء والإبعاد من حلبة صنع التاريخ.

وقد بدأ المتنبي بمهاجمة الخصوم والحساد وكسر دائرة الوشاية التي أحاطت بكل حياة في البلاطات آنذاك وصنعت حيثياتها، فهو يدعو السلطة إلى التفطن إلى ألاعيب المرتزقة الوشاة والتمكن من رد كيدهم إلى نحورهم عن طريق امتلاكها ناصية النقد، متوخية النموذج التاريخي للحاكم الذي استطاع طيلة ذلك التاريخ الشعري أن يفاضل بين الإبداعات والصياغات المختلفة بتوجيهها لخدمة المشروع الحضاري وتحقق فعاليتها، مضمناً مواجهته للسلطة التي تورطت في إذكاء تلك الصراعات فيما بينها لتغلها عما هو منوط بها من تقويم الاعوجاج والإسهام في التوجه الحضاري لإعادة بنائه، الاعوجاج الذي قد يلحق ويمس مسار النهضة العربية الذي سخر نفسه لقيادة مشروعها الثوري المهدد من طرف حملة الحساد الخصوم المسخرين من طرف السلطة السياسية لتلك الوظيفة بسكوتها عن إساءتهم له والإنقاص

من قدره، فقد سكتت عن الواقعة بينه وبين ابن خالويه أو ما يعرف بقضية المفتاح حيث: «غضب أبو الطيب لذلك إذ لم ينتصر له سيف الدولة، لا قولاً ولا فعلاً، فعرف الشاعر أن كل شيء انتهى بينهما وانسحب من المجلس»[152]، لإحساسه بهامشية دوره في تشكيل المركز الجديد[153]:

أزال الحساد عني بكبتهم فأنت الذي صيرتهم لي حسدا

فالسلطة السياسية ما سكتت عن الإساءات إلا لأنها تفتقد المقدرة على الحكم الموضوعي والفصل في تثمين تلك المقابسات اللغوية والفكرية والإبداعات الشعرية وصياغة تراتبية للأنواع الأدبية في بلاطها. وقد تخلل ذلك التعريض حسرة على تلاشي نموذج الحاكم الناقد الذي عرفه الشاعر من خلال التجربة التاريخية[154]:

بأي لفظ تقول الشعر زعنفة تجوز عندك لا عرب ولا عجم

ولكن كيف لا يفاضل سيف الدولة بين تلك السلطات المعرفية؟ وهو من دفع به والده إلى حقل العلم والعلماء منذ سن مبكرة إذ: «لم يكد سيف الدولة يبلغ العقد الأول من حياته حتى أسلمه إلى العلماء والحكماء يدربونه ويلقنونه الحكمة وصنوف العلم»[155] وأية دوافع وأسباب تقف وراء ذلك التجاهل والإنكار مادام لا يشك في براعة سيف الدولة النقدية؟

يقودنا البحث والربط بين ما مضى من صفحات البحث إلى الوقوف عند المعطى الخلدوني: «فإذا رسخ عزه (صاحب الدولة) وسار إلى الانفراد بالمجد. واحتاج إلى الانفراد عن الناس للحديث مع أوليائه عن خواص شؤونه. لما يكثر حينئذ من بحاشيته فيطلب الانفراد عن العامة ما استطاع، ويتخذ الإذن ببابه على من لا يأمنه من أهل دولته، ويتخذ حاجباً له عن الناس يقيمه على بابه لهذه الوظيفة»[156].

إنه لمن المنطق أن يتناول ما حصل في البلاط الحمداني وفقاً للطرح الخلدوني. فالمتصفح للواقع السياسي للقرن الرابع يقف على التناحر الشديد

بين الأطراف فالحمدانيون بعد أن دحروا أعداءهم (القرامطة. الإخشيديين. البويهيين...) وثبتوا ورسخوا بنيانهم بالوقوف في وجه المد البيزنطي، يعضدهم في ذلك سيف المتنبي وشعره الذي أكسبهم مشروعية الوجود التي تمثل امتداداً للدولة العربية الأموية وتحقيقاً وعودة لمفهوم الأمة والخلافة بالكفيل بإعادة التمركز(157):

أما للخلافة من مشفق   على سيف دولتها الفاصل

يعد قداها بلا ضارب   ويسري إليها بلا حامل

ولم يجد سيف الدولة لتلك الوظيفة (الحجابة) من شخص مناسب إلا الشاعر، فأبو فراس من أوليائه وكذلك ابن خالويه مؤدبه الذي نهل منه المعارف، وظيفة رفضها المتنبي لبعدها عنه وبعده عنها، إنه لا يريد انزياحاً عن دوره التاريخي المرتبط بسلطة النموذج(158):

رضاك رضاي الذي أوثر   وسرك سري فما أظهر

وسركم في الحشا ميت   إذا أنشر السر لا ينشر

وإفشاء ما أنا مستودع   من الغدر والحر لا يغدر

إذا ما قدرت على نطقة   فإني على تركها أقدر

ويعتبر السكوت عن إساءة مؤدبه للشاعر رغبة صريحة في إسناد وظيفة الحجابة لرأس التراتبية التاريخي وأشدها خطراً على استقرار الوضع السياسي، لإفصاحها الدائم عن نواياها في مزاولة العمل السياسي التي رأت نفسها جديرة به في ظل أحادية النموذج (سيف الدولة)(159):

وما أنا منهم بالعيش فيهم   ولكن معدن الذهب الرغام

وإثر ذلك الإنكار والتجاهل تم تجريد السلطة الشعرية من فعاليتها وقود تأثيرها التي مافتئت تصنع جوانب هامة في تخليد تلك الملحمية العربية. التي ارتبط صنعها واحتكر لصالح السيف الذي احتوى القلم تاريخياً

على طرف نقيض مما يطرحه ابن خلدون حول التراتبية بينها، وهو ما يطرقه إلياس الخوري إذ: «تبدو سلطة المثقف - والتي تقوم أساساً على إنتاج المعرفة - سلطة شكلية في جوهرها فالمعرفة لا تنتج وحقل الاستقلال السلطوي الذي تقدمه المعرفة يفقد آخر مبرراته ويصبح المثقف مجرد أداة حجب»[160] ويريد الخوري بهذا الطرح تحول المثقف إلى أداة في يد السلطة تستعمل في تشويه الحقائق وتحوير الوقائع وتدجينها وإحساس المتنبي لم يخنه بل أدرك ذلك التماهي والاحتواء تارة أخرى[161]:

حتى رجعت وأقلامي قوائل لي ... المجد للسيف ليس المجد للقلم

أكتب بناء بعد الكتاب به ... فإن غفلت فدائي قلة الفهم

أسمعتني ودوائي أشرت به ... فإنما نحن للأسياف كالخدم

ومادمنا نؤصل لمرجعية تراثية ومنظومة مصطلحية تحمل خصوصيتها الحضارية، فإننا سنحاول تصنيف أبي الطيب في هذه المرحلة لثنائية (المثقف الحاجب/ المثقف الفاعل) ولا اختلاف بين المقابسة والحجابة إذ كلاهما تغيب لفاعلية المثقف وإبعادها عن مكانته التي حفظته الأطر التاريخية. إذ الاختلاف في حرفية المصطلح ارتباطاً وتأصيلاً له لا غير داخل فلسفة صاحبيه (أبو حيان - ابن خلدون).

وحتى يمارس أبو الطيب رفضه للحجابة عملياً بعد التسليم النظري بذلك التماهي والاحتواء، سافر إلى أرض الإخشيد بحثاً عن هوية القلم التي استلبت نتيجة لتلك الأفضلية للسيف في بناء الدول والحضارات وفقاً للطرح الخلدوني، لكن الشاعر لم يقع تحت الانهزامية والرضوخية لذلك الوضع الذي عرفناه منذ تخلى الشاعر عن الارتقاء باتجاهه نحو التكسب وسعيه الدؤوب لإرضاء الممدوحين لدر عطاياهم الكفيلة بتأمين العيش الرغيد، ميزة النموذج الجاهلي المتجلية في شخص زهير بن أبي سلمى ونموذج شاعر الدعوة الذي يعد استمراراً وتأكيداً لتلك الميزة والتبجيل.

ولعل بداية مقاومة الحجابة نشأت بتدرج من العتاب لتصل إلى التعريض، يحدوه في ذلك أمل تمظهر السلطة المرتبطة بنموذج الحكم الرسولي في آخر قصيدة يبدعها بين يدي سيف الدولة، قصيدة بدأها بعد الفخر والتمدح بالنفس بعتاب هو عتاب المحب الغيور على العروبة، الراغب في مواصلة صنع الملحمية العربية وبناء المركز الجديد ذو الامتداد العروبي، عتاب يحمل رأي النصيح ونصيحة الحازم[162]:

هذا عتابك إلا أنه مقة قد ضمن الدر إلا أنه كلم

وصعد لهجة العتاب لتبلغ درجة اللوم الممزوج بعزة النفس والكبرياء، محملاً السلطة السياسية أسباب القطيعة وتبعاتها، مبدياً تلك الرغبة في البقاء والاعتراف بالحضور والفعالية[163]:

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون هم

شر البلاد مكان لا صديق به وشر ما يكسب الإنسان ما يصم

وشر ما قنصته راحتي قنص شهب البزاة سواء فيه والرخم

وفي هذه الأبيات إحساس باغتراب الأهل والوطن ونظرة استشراقية لحياته بعيداً عن العرب والعروبة وأمير العرب، حيث تتراءى له صورة معتمة تسودها الضبابية ليتملكه الشؤم بعد المقارنة بين الباز الأشهب (سيف الدولة) والنسر الرخمة (كافور وغيره من ملوك الأطراف) وهي مقارنة لا شك بين السيف والعصا وبين ماض يحمل من صورة البطولة ومعاني الرجولة وتحقق الذات ما يحمل ومستقبل مجهول المعالم لا تظهر منه إلا الرغبة الإخشيدية في توظيف سلطته المعرفية لخدمة مركزها وتبرير مشروعية حكمه، توظيف يزيد الاحتواء والتماهي ترسخاً يؤسس لذلك التحول الذي عرفته وظيفة الشعر منذ تحولت الخلافة إلى ملك.

أ - الإقامة الإخشيدية:

لقد كان لتلك النظرة الاستشرافية جدواها الواقعية، فالقارئ للبائية

التي افتتح بها حياته السياسية في مصر يدرك ذلك من خلال فتور المقابلة التي تحمل تحذيراً مضمناً للسلطة الإخشيدية من تكرار التجربة الحمدانية بعد تنازله من عليائه والتوجه نحو عبد أسود نقلته ظروف عصره المتردي سياسياً ليصبح ملكاً يقصده حر كالمتنبي غدر به الزمان والأصدقاء[164]:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيا

وقد أدهش هذا المطلع كافور - الذي لا تبخس مقدرته النقدية - كما عابه النقاد وصنفوه ضمن المطالع السيئة[165]، إذ بعد صبر وطول انتظار لمدحيات الشاعر الكبير ينشد أمامه متمنياً الموت الكفيل بشفائه من دائه، داء إجباره على مغادرة العرب وأميرهم الذي بخسه قدره في ظل جحود للزه ن قاده بحدثانه إلى عبد مثقوب المشفر يرجو منه نصراً على العدا[166]:

أبا المسك أرجو منك نصراً على العدا وآمل عزا يخضب البيض بالدم

وقد وقف المتنبي أمام كافور جسداً بينما روحه ووجدانه مازالا في أرض بني حمدان تعاتب سيف الدولة عبر حوارية مع القلب حيث يتحول من عتاب ممدوحه الحمداني إلى لوم قلبه، مناشداً تقلبه عن الوفاء في ظل نكران الصديق وجحوده[167]:

حببتك قلبي قبل حبك من نأى وقد كان غداراً فكنت أنت وفيا

وأعلم أن البين يشكيك بعده فلست فؤادي إن رأيتك شاكيا

فإن دموع العين غدر بربها إذا كن إثر الضاعنين جواريا

ويتذكر أخيراً أنه أمام مدوح همشه أثناء إنشاده يتذكره بعد العديد من الأبيات ويقارن بينه وبين سيف الدولة مفضلاً إياه في صيغة تلميحية[168]:

قواصد كافور توارك غيره ومن قصد البحر استقل السواقيا

ويلحظ القارئ لهذه الأبيات ازدواجية في الخطاب الشعري، ففي

مدحه للسلطة الإخشيدية يحسسها والحمدانية بضرورة التكاملية بين (الفن القولي والفعل السيفي) في بناء الدول والحضارات إذ لا يستطاع الفصل بين ما يصنعه السيف وبين معاضدة القلم الذي مافتئ يحول تلك الانهزامات الحمدانية إلى انتصارات لخلق جو جديد للقائد والمقاتل المنهزم الذي لابد أن يتجاوز تلك الانهزامية ويحول دون استمرارها محملاً الهزيمة للجبناء الذي تتجسد شجاعتهم فقط في أقوالهم[169]:

غيري بأكثر هذا الناس ينخدع إن قاتلوا جبنوا أو حدثوا شجعوا

وقد أحس سيف الدولة بمكانته في إقامة دويلته إثر سماعه للبائية (كفى بك داء...) قائلاً: له الويل جعلني ساقية وجعل الأسود بحراً»[170] وقد تضمنت كذلك تحذيراً للسلطة الإخشيدية يظهر جلياً في الحديث المفرط عن الكبرياء وعزة النفس والأنفة التي يريد انتشالها ولو كلفه ذلك اللجوء إلى عدو الأمس الذي ما من صداقته بد[171]:

إذا كنت ترضى أن تعيش بذلة فلا تستعدن الحسام اليمانيا

ولا تستطيلن الرماح لغارة ولا تستجدن العتاق المذاكيا

لقد حاول أن يلطف تلك الوفادة، فما وفد ذليلاً ولا مقهوراً وإنما عزيزاً كريماً ممتلئاً عزة وكبرياء ليتفطن أخيراً إلى أنه في بلاط جديد لأمير غريب عن العرب الذين ألف معاشرتهم وعليه أن يعرف كيف يعامل سياسياً لبقاً ككافور[172]:

ولكن بالفسطاط بحر أزرته حياتي ونصحي والهوى والقوافيا

وهو بذلك مستعد لنذر سلطته الشعرية (القلم) لخدمة المركز الجديد وتوظيف خبرته السياسية التي خرج بها من التجربة الحمدانية، فقد حضر حروباً ومفاوضات مع الروم أدلى فيها بدلوه كمستشار سياسي[173]:

دروع لملك الروم تلك الرسائل يرد بها نفسه ويشاغل

ويزداد ذلك التحذير عندما يعود إلى وصف الخيل وحوافرها وتقصي حيثيات مسيره إليه وتكبد المشاق بقطع الفيافي ولفح الهواجر[174]:

وجرداً مددنا بين آذانها القنا فبتن خفافاً يتبعن العواليا

تماشى بأيد كلما وافت الصفا نقشن به صدر البزاة حوافيا

وقد كان أبا المسك في حاجة إلى استدرار مدائحه ليكسب شرعية لحكمه التي تناثرت الأقاويل حول استيلائه واغتصابه إرث الإخشيديين إذ: «أصبح كافور بعد موت الإخشيد ولعل ذلك تبعاً لترتيبات خاصة في وصيته، وصياً على الإمارة الممتدة حينئذ ليس إلى حدود مصر فحسب بل بلاد الشام حتى دمشق والحجاز»[175]. وما كان ذلك الاحتفاء به إلا من قبيل نيل المدح والدعم السياسي في ظل غياب الحريات بمفهومها العام، دعم حتى ولو كان مزيفاً، تزييف يكلفه الفن القولي[176]:

وما كنت ممن أدرك الملك بالمنى ولكن بأيام أشبن النواصيا

ومع تلك اللهفة الكافورية على شعره استعاد أبو الطيب هوية القلم وإمكانية توظيف تلك الفعالية المستعادة في مجاهرة كافور برغبته الشديدة في مزاولة العمل السياسي الذي حرم منه في البلاط الحمداني وأبعد عن حلبته على الرغم من جدارته[177]:

وغير عجيب أن يزورك راجل فيرجع ملكاً للعراقين واليا

فقد تهب الجيش الذي جاء غازياً بسائلك الفرد الذي جاء عافيا

وفي ذلك ذهب المتنبي يرفض الاحتواء والتماهي مسترجعاً دوره التاريخي ولكن أي دور ياترى؟ هل دور شعراء الحنفية (زهير) وشعراء الدعوة أم الدور الجاهلي أين كان فيه يصنع الطاغية - على حد تعبير الغذامي - حيث يوظف لأداء دور كلامي؟

إن المتنبي وبعد التحذير للسلطة الإخشيدية اتجه ليفقد من جديد

دوره التاريخي (شعراء الحنفية/ شعراء الدعوة) منساقاً بفعاليته القولية لترسيخ الأوضاع الفاسدة ودعم وجودها، باكتفائه وبقائه كإطار يزين لوحة انتصاراتها بإلحاحه على استنجاز الوعد ليقود الشعر إلى مأزق النموذج الجاهلي والأموي والعباسي الأول الذي ظل يستعمل فيه لصنع نموذج مثالي للحاكم من لا شيء كما يستخدم العسكر[178]:

أبا المسك هل في الكأس فضل أناله فإني أغني منذ حين وتشرب

ولكن هيهات، فكافور لا يختلف ولا يتميز عن ملوك عصره المرتبط بالنموذج الجاهلي والأموي - عدا فترة عمر بن عبدالعزيز - والعباسي الذي ظل يرى في المعرفة إلا ذلك الإطار المقابساتي الذي يحقق المتعة والإطراب والتلذذ بها حيث ينتظر توزيع لعطايا بعدما تتعانق الأقداح فيخلد تلك الوقائع محققاً ما تنشده السلطة[179]:

هو الوفي ولكني ذكرت له مودة فهو يبلوها ويمتحن

وأجل كافور رده على الوعود الكثيرة ما استطاع حتى يستدر الكثير من المدائح التي بات يكشف فيها تلك المبالغة، ليحين الوقت لرده: «يا قوم من يدعي النبوة مع محمد إلا ويدعي الملك مع كافور»[180].

وقد كانت هذه المقولة نقطة تحول وانعطاف في حياته وإقامته الإخشيدية ليدرك سياسي ككافور خطر وازدواجية الفن القولي «سواء أكان رده عنيفاً أم لا فهذا لا أهمية له فلن ينخدع الشاعر بعد الآن. لقد كانت نقمته على الرجل الملون المخادع وخيبة أمله كبيرة في انهيار مشاريعه بصورة يرثى لها عظيمتين»[181].

بينما يذهب عميد الأدب العربي لينهج طريقاً بعيداً عن الموضوعية ويمارس اقتصاصاً تاريخياً من الشاعر بعد هجائه لكافور(*) ومن ورائه المصريين، ناعتاً إياه بالأنا المتضخم والاعتداد بالنفس، حيث راح يطرح تساؤلاته المعتادة التي كثيراً ما خلفت الشك والإدانة: «أيهما المخطئ في هذه

القضية؟ أهو كافور الذي سار سيرة السياسي اللبق فاجتهد لنفسه واحتاط لملكه وخذل عدوه واصطنع في ذلك ما يصنعه الساسة المكرة من وعود تفرض على أصحابها الوفاء وأقوال لا تحفظ على أصحابها الصدق؟ أم هو المتنبي الذي أسرف في الاعتداد بنفسه وغلا في حسن الظن بها وبالناس وإنما اندفع في غير روية ولا أناة»[182].

حقاً ذلك الذي وصف به العميد كافور باللباقة وصفات السياسي الماكر وليس ذلك غريباً على الساسة منذ تم تغييب العقل والاكتفاء بالأهواء كمشرع أحادي غير أن المثير والغريب في تساؤل العميد الحديث عن غلو ظنه بالناس - مع التسليم بقضية الاعتداد - فالمتجول في ديوانه شهد ذلك التهكم على أناس عصره، الذين راح يحملهم مسؤولية الأوضاع المتردية[183]:

ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام

ولعل ذلك ما وقف حائلاً بين إحداثه تغيرات على مستوى المجتمع العباسي آنذاك حيث فشل كمثقف في إقامة تواصلية بينه وبين من يدافع عنهم إذ: «طغت المادة وارتفع صوت المال لتصبح له القوة العظمى في تحديد علاقة الناس بعضهم بالبعض الآخر»[184].

وفي وضع كهذا لا شك اجتمعت دوافع تأمين الوضع الاقتصادي ودوافع النفس الكبيرة ليقصد كافور مستجدياً طالباً للمجد والولاية ليكون التناسب طردياً بين المال والمجد[185]:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

ولا شك أن إيمانه بالنخوة والشهامة والأخلاق الكريمة وتعظيمه لها في ظل عصر تسيطر فيه الأطر المادية جعله «لامنتمياً» بتعبير «كولن ولسن» ومقابس حسب أبي حيان التوحيدي إذ: «في أي عصر من العصور مهما بلغ الناس فيه من الفساد، لابد أن تظهر فيه النفوس الأصيلة التي ترفض ما عليه الآخرون من زيف وتتمسك بأصالتها، ولم يشذ القرن الرابع عن هذه

القاعدة إذ ارتفعت أصوات بعض الشعراء الذين آلمهم ما وصل إليه الناس في السلوك والآراء والاهتمامات والأذواق وصاغوا أحاسيسهم تلك كلمات نقد لاذعة»[186]. فياترى هل المتنبي من تلك الفئة تلك أم أنه بتملقه زاد الأوضاع الفاسدة رسوخاً وهو يسعى لتأمين وضعه الاقتصادي حيث أحيل مع ذلك إلى حاجب للحقيقة وأداة تستخدم في يد السلطة السياسية؟ ولماذا نحمله ذلك إذا كان يصنف نفسه(*) ضمن الساسة؟

والمتنبي لم يكن بمنأى عن أولئك، فبعد الرفض الكافوري لاستنجاز الوعد، لم يجد الشاعر بداً من تشخيص للعصر وأناسه حيث يجسد كافور صورة تلك القهقرى بكل جوانبها، فهو حسب المرجعية الحمدانية ذات الأصول الأموية مولى من مواليه ينسب إليه كما كان عبداً لبني الإخشيد حيث: «كان غلمان أبي بكر محمد بن طغج الإخشيد، كلما صادفوا هذا الزنجي الصغير الذي تبدو عليه مخايل النجابة سخروا منه واحتالوا عليه بطرق شتى فلا يغضب قط بل ويضحك»[187] ليأت زمن يستبد فيه بالمتنبي الحر الأبي[188]:

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيء لي فيه كلب وهو محمود

ولعل هذا البيت كان مثار اهتمام من إيليا الحاوي الذي راح يتتبع الدالية ليقف عند هذا البيت قائلاً: «هذا البيت يطلعنا على ملمح من ملامح مأساة المتنبي وهي مأساة القيم التي انهارت وتبدلت وتناقضت حتى أصبح كافور يستبد بالمتنبي وهو أعظمهم وأشرفهم، إنها مشكلة الاغتصاب للقيم»[189].

فالتجوال بين المراكز الناشئة وإغداق المدائح عليها عاد بالفائدة على تجذر الأوضاع تلك حيث استخدم الشاعر لأداء دور كلامي كما تستخدم العسكر والحاشية لتحقيق مآرب الحاكم، ومادام المتنبي قد استعاد دوره التاريخي في البلاط الحمداني حيث خرج من تزيين الانتصارات مالكاً القول (الشعر) والفعل (السياسة) فبات المقاتل بالسيف والمضمد للجراح عند

الانهزامات محولها إليها إلى نصر، ففي الفترة تلك جسد ببراعة دور المستشار السياسي والمقاتل الفذ والشاعر الحكيم.

ليذهب أيام الفترة الإخشيدية إلى تجسيد صورة الشاعر المزيف للحقائق، الذي لا يمكن أن يتخذ كنموذج أخلاقي لبعده عن صورة النموذج - بمعيار الغذامي وبنت الشاطئ -: «أما بنت الشاطئ فقد اقترحت حذف أشعار المدح للمتنبي من مناهج تدريس الأدب، إذ ليس من المفيد في الشيءتغذية الناشئة الملق والنفاق»[190]. ولذلك يحمل المتنبي وزر تردي الأوضاع وتكريسها بالعودة إلى عصر: «صناعة الطاغية التي بدأت مع العصر الجاهلي عبر اللعبة الشعرية بين المادح والممدوح»[191] ولكن هل يبقى هذا الطرح منطقياً إذا ما بسطنا رأي عبدالعزيز الدسوقي المعتمد على طروحات ابن جني الشارحة لشعر أبي الطيب ووطأة الوضع الاقتصادي الذي فرضته الأطر المادية للعصر؟

بناء على طروحات ابن جني العارف بشعر أبي الطيب تسقط عن أبي الطيب كل تلك التصنيفات وهو ما بنى عليه عبدالعزيز الدسوقي طرحه حيث راوده الشك حول أول قصيدة قالها المتنبي وشاعت على أنها مدحية لكافور[192]:

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيا

ليجزم بعدم انفصالها عن المقطوعة التي يعثر عليها القارئ في الديوان تحت مطلع[193]:

أريك الرضا لو أخفت النفس خافياً وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا

ليقول: «إذا كنا نعتقد مع ابن جني أن أبا الطيب كان يفكر وهو يكتب هذه القصائد في هجاء كافور بل الذي أرجحه أنه كتب قصيدة الهجاء بعد أن كتب القصيدة التي أنشدها أمام كافور مباشرة»[194].

لأنهما من البحر الطويل والقافية من المتواتر والتقارب في معانيهما

وموضوعهما إذ يقول: «هناك مقطوعة أميل أنه كتبها بعد أن أنشد هذه القصيدة، وهي تجربة من أعتى التجارب، تصور تمزق المتنبي وأحزانه ووصوله إلى الدرك الأسفل من الضياع»[195].

ولعل هذه المقطوعة حملت تلك الحقيقة إذ كان يذهب المتنبي إلى الإشارة إلى تعالي نصه ومعانيه عن متلق ككافور، فلولا الحضور الذي في مجلسه الذي يستطيع أن يفرق بين المدح والهجاء، لجاءه هاجياً مظهراً هجاءه[196]:

ولولا فضول الناس جئتك مادحاً ... بما كنت في سري به لك هاجيا

فأصبحت مسروراً بما أنا منشد ... وإن كان بالإنشاد هجوك غاليا

فهو يلوم ويضحك على نفسه لأنه راح يترجى مثله، فابتسامته البادية على ملامحه إنما هي على حد تعبير السلوكيين: «قد يضحك الإنسان من شدة الحزن وقد يبكي من شدة الفرح»[197]:

تظن ابتساماتي رجاء وغبطة ... وما أنا إلا ضاحك من رجائيا

وإذا عدنا إلى الحديث عن الدوافع والدواعي المستترة وراء طموحات أبي الطيب – والتي سبق وأن تحدثنا عنها في بدايات البحث – فإن القرن الرابع الهجري ونتيجة لذلك الانحلال الخلقي وتردي الأوضاع السياسية وتفشي الفلسفات ذات الطابع المادي إذ الناشئ في وسط كهذا ليس غريباً عليه أن يتوجه ويقصد البلاطات موظفاً سلطة شعره لتأمين وضعه الاقتصادي بعد فشل أسلوب الثورة وهو ما تقره هيلاري كيلباتريك إذ: «كان الشعراء البدو الذين يزورون بلاطاً بين الحين والآخر، يكسبون دخلاً إضافياً مفيداً وهذا يختلف تماماً عن حالة معظم الشعراء الذين يعيشون طوال الوقت في بيئة مدينية، فقد اعتمد هؤلاء في معيشتهم على نظم الشعر»[198].

فعدم انتماء المتنبي إلى طبقة أرستقراطية كأبي فراس، وفقدانه لثورة

ورثها كأبي العلاء جعل تبعيته للحاكم ضرورة، حيث يناط به تأدية وظيفته وانتظار توزيع العطايا والأجور، وهو ما أحاله إلى اللجوء بكافور واتخاذه الشعر سبيلاً إلى الرزق لتصدق عليه تسمية «المداح المرتزق».

وهي قصيدة تحمل في مضانها بالإضافة إلى الهجائية الصريحة للعبد المثقوب مشفره، ذماً للزمان وثورة على اختلال الجهاز المفاهيمي للعصر وذوبان القديم وانصهارها في بوتقة الأطر المادية التي كرستها الثقافات الجديدة المتغلبة بنفوذها السياسي والعسكري، كما حوت إلى جانب كل ذلك مفاضلة غير معلنة بين شرعيات السلطة حيث يستشف قبول تماه للسلطة المعرفية (القلم) مع سلطة أصيلة عريقة في الملك رافضاً حصول ذلك مع دخيلة لا شرف ولا نسب لها[199]:

من علم الأسود المخصي مكرمة أقومه البيض أم آباؤه الصيد؟

وهي مفاضلة تستعاد من خلالها السياسة الأموية التي طالبت بالملك لشرف يضاهي بني هاشم، أما العبيد فقد اختاروا وحددوا لهم وظائف ومهن كالحلاب والرعي التي تحيلنا إلى البيئة الجاهلية والأموية وتركيبتيهما الاجتماعيتين ولذلك اختار المتنبي حرفة الحجامة لكافور[200]:

من أية الطرق يأتي نحوك الكرم أين المحاجم يا كافور والجلم؟

ولعل القارئ هنا يستحضر صورة المشروع الثوري التي عرفها أيام الإقامة الحمدانية حيث تتجسد تلك التحولية لصورة الملك (الإنسان/ الحيوان/ الصنم[*])، ولعل هذا الرسم التوضيحي يبين التشخيص الحقيقي لحيثيات المشروع الثوري:

كافور (الحجام)	كافور (الحمار/ البقرة)	كافور (المبراة)

بعد أن اختار أبو الطيب حرفة الحجامة ذهب يعقد مقارنة بين ضخامته وضخامة بعض الحيوانات وما تقوم به من أعمال شاقة (الحمار/

البقرة) وهو بذلك يومئ إلى ضرورة عودة كافور إلى أصله ودوره التاريخي (الحضور الجاهلي/ السياسة الأموية)[201]:

لا تشتر العبد إلا والعصا معه إن العبيد لأنجاس مناكيد

وهذا البيت كان أيضاً مثار توقف من الحاوي: «إن هذا الخصي الذي يتربع على عرش السلطة أحق أن يساق كالبعير، هذه الصورة صورة من يساق بالعصا، ليست إلا صورة حيوان كالجمل أو البقرة، لقد جعل كافوراً حماراً بأسلوب غير مباشر هو أسلوب التورية»[202] فلا حاجة بعد اليوم إلى مبراة، فأظفار كافور موجودة تغني عن البحث عنها.

ولكن يأخذنا هذا الانقلاب على كافور إلى طرح التساؤلات التالية، هل وظف المتنبي شعره التوظيف المنوط به؟ أولم يكرس وضعاً قائماً وأعطى مشروعية لذلك الفساد الذي حمل كافور إلى سدة الحكم؟ وهل المتنبي هو الشاعر النموذج الذي يمثل امتداد لشعراء الحنفية (زهير...) وشعراء الدعوة والخلافة أم أن ما تطرحه بنت الشاطئ والغذامي له صداه المنطقي؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فلماذا نقتلع المتنبي من بيئته التي لابد وأن تترك أثره في شخصه؟

إذا جاز لنا أن ننعت الشعر المنزاح عن صورة النموذج (الحنفية/ الدعوة/ الخلافة) مقابسة أو إحالة إلى الحجابة، فإن لا فعالية تسهم في تغيير الأطر الموضوعية التي تشكل استمراراً للأوضاع السيئة، فبدل الثورة وتبلور الطموح الحضاري - حتى ولو قمع الطموح الشخصي - ذهب أبو الطيب إلى صنع الطاغية إذ: «لن يكون أجمل ولا أحلى من أن يرى الحاكم نفسه متربعاً على كرسي الشرف مثلما هو متربع على كرسي الحكم، هنا جاء الشعر ليحقق تلك الرغبة الملحة، وجاء فن المديح ليشكل خلطة ثقافية من البلاغة والكذب (الجميل) وبينهما مادح وممدوح وكيس من الذهب، هذا شجاع كريم يعطي وهذا شاعر بليغ يثني»[203].

ولا شك أن في ذلك العدول عن الدور المنوط والنهاب لتزييف الحقائق الموضوعية وتجميلها زاد الوضع السياسي العربي الإسلامي فساداً وانحلالاً، قاد الحضارة إلى هوة السقوط، فالدافع الشخصي وإنقاذ الأنفة والنفس الكبيرة فعلي الجارم: «قد تأكد له أن دوافع الطموح عنده ذات طابع شخص إذ كان يروم ملكاً فانخذل»[204] ليصبح كافور نموذجاً لحاكم مثالي، وهو ما يتناقض مع الطرح الثوري للمشروع السياسي (عودة الخلافة).

ومجمل القول أن أبا الطيب في هذه الفترة من حياته ظل ضائعاً شريداً، مضطرب الولاء، ناقماً على نفسه والناس، يحمل في داخلته غضباً شديداً لتآمر الزمن مع أناسه عليه لينتج عن ذلك الاضطراب ارتماء في أحضان الأعداء، سوى تعلق الأمر بالناس أو بالدهر الذي حال بينه وبين بلوغ المطمح، مما جعله يشك في مقدرة الدهر الاصطفائية وعجزه عن اختيار العظماء[205]:

أعطى الزمان فما قبلت عطاءه وأراد لي فأردت أن أتخيرا

فقد اختار كافور وأمثاله من الخدم وتركه وهو صاحب الخلال الرفيعة والنفس العربية الكبيرة ليحس بالاغتراب عن الناس والزمن معاً إذ: «يظل الموقف معلقاً بمفتاح شخصية الشاعر التي بدت موزعة بين الطموح القاتل، والخوف من السقوط، إن لم يتحقق هذا الطموح، فبدا الشاعر شديد الانقسام على ذاته في ظل هذا النوع القاتل من الصراع بل بدا عاجزاً عن الاتساق مع معطيات واقعه»[206] لذلك أحس بتلك الهواجس المقلقة التي باتت تقضه مضجعه لبعده عن الأحبة والأهل والخلان (العرب والعروبة)[207]:

بم التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن؟

ولذلك فقد الشاعر سلطة شعره وتماهي قلمه مع سلطة دخيلة عن الحكم مما أحال وظيفته إلى حجابة ومقابسة إذ ابتعد عن الإسهام وصياغة

المشروع الحضاري الكفيل برأب الانزلاق والتصدع، بسبب الالتفات حول الأنا المتضخم والنفس الكبيرة والطموح الشخصي، فهو مثقف حاجب حسب الطرح الخلدوني ومقابس وفقاً لمعطيات أبي حيان التوحيدي، حجابة لم تدم إذ سرعان ما انقلب المتنبي بعد اندثار تلك الآمال الشخصية وانكسار تلك النفس الكبيرة من طرف عبد بني الإخشيد، ليستعيد هوية القلم (الشعر) فيشخص تلك الأزمة الحضارية تشخيصاً دقيقاً، جاعلاً من كافور المثال المناسب لتبيان ذلك الداء، ووصف الدواء الذي رآه متجلياً في عودة مفهوم الخلافة أيام الإقامة الحمدانية.

ب - الإقامة البويهية:

لم يشذ عضد الدولة (فناخسرو) عن سائر ملوك الأطراف، فقد بدا ساعياً سعي الحثيث للظفر بشاعر كبير ولماذا لا يكون المتنبي؟ الشاعر الذائع الصيت، ليدعم كيانه السياسي الذي نجح في أن يكون خير خلف لخير سلف، بعد موت عمه عماد الدولة سنة 338 هجري/949 ميلادي[208]، مثبتاً لمنافسة معز الدولة (عمه) ومقنماً والده (ركن الدولة) بمقدرته على سياسة ذلك الإقليم (جنوبي فارس) بعد حالة الفوضى التي عمت الدولة العباسية، فهو الشاعر الذي جعل من سيف الدولة مارداً يقف أمامهم ويجابه العدو البيزنطي، فلماذا لا يناله من تلك الإشعاعية نصيب؟ ولعل هذا ما ينبهه إليه كاتبه عبدالعزيز بن يوسف بحاجة بلاطه إلى شاعر كأبي تمام أو البحتري ليرد عليه قائلاً: «لو حضر المتنبي لناب عنهما»[209].

من خلال هذا الرد تتبين الرغبة الشديدة للسلطة البويهية في استقبال شاعر كبير، وقد تجسدت عملياً عند أبي الفضل بن العبيد، حظوة تطرح العديد من التساؤلات، حول انتفاء التراتبية بينه وبين ابن العميد، أحصل ذلك لعظمة الرجلين وارتفاعهما عن الصغائر ورغبة ابن العميد في استضافة الشاعر الكبير الذي سيضفي لا محالة على الحياة البويهية ملامح الحيوية والنشاط ويدعم المركز البويهي ويبرر سيطرته على مقاليد الخلافة

الشكلية؟ ألم يرغب الشاعر في أن تكون بداية حياته الجديدة عند رجل وكاتب وصانع يقدر بضاعة الشاعر ودرره، طامع في تزكيته وهو الكاتب الكبير؟

لا يختلف دارسو الأدب سيرة ونصاً حول الاستقبال اللائق بالشاعر الكبير الذي ملأ الدنيا وشغل الناس من طرف الكاتب ابن العميد الذي: «لم يتوان بحسب أخلاقه في أن يعامل الشاعر طوال مكثه معاملة الأنداد، وإغداق النعم عليه»[210].

ولقد صدق فعلاً ما يطرحه جابر عصفور عن تحول الكاتب إلى باذل للعطاء وعلى الشاعر أن يمدحه ويرضيه حتى يظفر بكل ما ينشده كما لا نستبعد الرغبة الشديدة للكاتب في حصد اعتراف بمقدرته الأدبية والسياسية: وقد حصل ذلك في أول قصيدة بويهية[211]:

من مبلغ الأعراب أني بعدما شاهدت رسطاليس والإسكندرا

ومللت نحو عشارها فأضافني من ينحر البدر النضارى لمن قرى

وسمعت بطليموس دارس كتبه متملكاً متبدياً متحضرا

إن ذلك بمنطق مصطفى الشكعة والنقاد المصريين - في الأغلب الأعم - تملق كافوري جديد، غايته هذه المرة العمل بالشطر الأول من قوله[212]:

فلا مجد في الدنيا لمن قل ماله ولا مال في الدنيا لمن قل مجده

وما رد ابن العميد عليه عند رده على دعوة عضد الدولة إلا إدراك من الكاتب غاية الشاعر إذ قال: «عضد الدولة أفضل مني ويصلك بأضعاف ما وصلتك به»[213].

وبذلك وضع المتنبي هذا الرد نصب عينيه بعد أن تأكدت للكاتب تلك المبالغة والتزلق والتملق على ضوء ما يطرحه بلاشير: «وكان القسم الأخير من القصيدة في مدح الوزير الإخشيدي ابن حنزابة لما قصد الشاعر كافوراً في

مصر، ولم يكن ينشده إياها ولما تحول إلى أرجان حول القصيدة بلمسات بسيطة إلى ابن العميد، إنه لمثال رائع عن العمل الشعري حيث تتيح الرواسم تغير اسم الممدوح دون أن يعلم أحد بذلك»[214].

ولعل ذلك ما يبقي التنافسية بين الكاتب والشاعر إذ الأخذ بطرح الأستاذين بلاشير والشكعة يجعل من الكاتب مثار سخرية عند الشاعر الذي لم يكلف نفسه أن ينظم قصيدة في مدحه ويحور قصيدة(*) قيلت في غيره وهو المعروف بالارتجال - وذلك ما أدركه ابن العميد الذي: «لم يخف خيبة أمله في القصيدة، فهي من الشعر الذي لا يتميز بشيء جديد يحس المتنبي بذلك، ويفطن إلى ضعف القصيدة، ويلحظ فتوراً من الممدوح حيالها»[215].

ومن خلال ما مضى تتغير المطامح والآمال وتصبح أكثر واقعية والشاعر بأرض غير الأرض العربية ولا أرض الأتراك عند كافور، أرض أحس فيها بغربة فاقت إحساسه عند الإخشيديين، غربة ثلاثية (اللغة/ الوطن/ المال) حيث امتزجت بانبهار بمناظر الطبيعة وجمالها الفتان (شعب بوان)[216]:

مغاني الشعب طيباً في المغاني	بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتى العربي فيها	غريب الوجه واليد واللسان
ملاعب جنة لو سار فيها	سليمان لسار بترجمان

والواقف على معاني الأبيات يترك ذلك المدح جانباً، لتثيره تلك الثورة الصريحة والمفاجئة على المنظومة الحضارية العربية والسخرية البالغة بكل مكوناتها وأسباب ومواطن فخرها، فالرجل سئم ضيافة الأعراب التي لا تتعدى نحو العشار (الإبل)، ليناشد كرماً لا تنحر فيه العشار والنوق بل تنحر فيه البدر النضارى من الذهب والفضة، إنه انقلاب على العروبة كما يسميه مصطفى الشكعة الذي يقول عنه: «غير أنه لا ينبغي أن تفوتنا ملاحظة خطيرة مستجدة تتمثل في هذا التحول الفريد في تفكير المتنبي واستمساكه

بعروبته وعصبيته لها، فلأول مرة يعرض الشاعر بالعرب الذي يحصر صفة الكرم المعروفين بها في نحو النياق والعشار»[217].

ويذهب المتنبي في قصيدته البويهية الأولى إلى إغداق مدائح أشعرت الممدوح بأثر المبالغة والافتعال حيث شبهه بأرسطو (المعلم) والإسكندر وبطليموس، متهكماً على إيقاد خشب الرمث وتحوله إلى قوم يوقدون العنبر، إذ لا يرضى أن تبرك ناقته إلا على المسك الأذفر[218]:

تركت دخان الرمث في أوطانها ... طلباً لقوم يوقدون العنبرا

وتكرمت ركباتها عن مبرك ... تقعان فيه وليس مسكاً أذفرا

كل ذلك بعد أن تغنى المتنبي بجمال البادية الطبيعي وتهكم على الجمال المتصنع للمدينة، وتغزل بنسائها اللواتي يشبهن صغار الظباء والنوق الحمر، حمرة الشرف والملك على مسامع الإخشيديين (الأتراك)[219]:

من الجآذر في زي الأعاريب ... حمر الحلى والمطايا والجلابيب

حسن الحضارة مجلوب بتطرية ... وفي البداوة حسن غير مجلوب

وإذا اعتبرنا تلك الثورة على المنظومة الثقافية العربية بكل مكوناتها إرضاء للممدوح، وسعياً إلى تحصيل المال بأية وسيلة كما يقول مصطفى الشكعة، فأين نضع رده على استدعاء عضد الدولة: «مالي للديلم؟»[220].

وقد تحددت آماله في أرض الشعوبية، فاستمرار الحلم بها بالإمارة، إنما هو من قبيل الحمل الجديد لصحيفة المتلمس، ويلحظ القارئ ذلك الحصر في قوله: «غريب اليد» حيث يطمح إلى جمع البدر النضارى التي جعلت منه ذات يوم عبداً ذليلاً لعبد بني الإخشيد وقبله خرج من البلاط الحمداني لأن الحاجة قد أوعزته، إنه ينشد حياة مستقرة رغيدة بعد انكسار أمواج الأمل على جدران الوسيلة، في ظل ممدوح يبدو مستعداً لبذل كل غال ونفيس للظفر وسماع اعترافات شاعر كبير، اعترف بمقدرته الفذة على إدارة

دواليب إقليمه وعقد الخلافة المتناثر، ويرسخ دعائمه في ظل صراع الأطراف خاصة الحمداني[221]:

أبا شجاع بفارس عضد الـ دولة فنا خسرو شهنشاها

وقد رأيت الملوك قاطبة وسرت حتى رأت مولاها

أساميا لم تزده معرفة وإنما لذة ذكرناها

ولعل ذلك نمطاً اعتاد عليه الشاعر وصنعة حلت محل الموهبة - على حد تعبير بلاشير - ليصبح شاعر بني بويه الذي ظل عضد الدولة يرغب في الظفر بشاعر مثله وقد أصبح: «فخوراً بأن يرى إلى جانبه مداحاً أصيلاً من شأنه العمل على زيادة لنفوذه»[222].

وتتالى على عضد الدولة المدائح ليلتحق بكافور قبل الهجاء - إن كان ذلك مدحاً - وسيف الدولة، لتتكرر تلك الصورة التي مافتئ أبو الطيب يرسمها لكل ممدوح لا تتغير فيها إلا الأسماء، حيث يمجده كما سبق وأن جعل سيف الدولة بالغيب عالم، فعضد الدولة كريم شجاع في مقارعة الأنداد وملاقاة الخصوم، في راحته تكمن المنايا والحياة يوزعها على من شاء كما يوزع العطايا، فالحياة لديه إنما هي تلك العطايا والهبات[223]:

هو النفيس الذي مواهبه أنفس أمواله وأسناها

ومن مناياهم براحته يأمرها فيهم وينهاها

وقد تميزت قصائده بنمط أحادي (واحد) في صورتها العامة إما مدحاً له أو لمستوزرته (ابن العميد) وقد حملت القصيدة الاغترابية (مغاني الشعب) مدائح عملت على إرساء الفساد الذي كرسته السيطرة البويهية على عقد الخلافة وأحالت تلك الإمارات الأخرى إلى أسباب فساد أخرى فالدولة على حد قوله تحتاج إلى عضد يقويها وقد كان لها فنا خسر العضد القوية، فمدحه للآخرين إنما هو تعلم ومراس للتمكن من نظم القوافي المضمرة تحت العجاج[224]:

بعضد الدولة امتنعت وعزت وليس لغير ذي عضد يدان
له علمت نفسي القول فيهم كتعليم الطراد بلا سنان
فقلت إذارضيت أبا شجاع سلوت عن العباد وذا المكان

والمتأمل للمعجم الشعري المستعمل في هذه الفترة لا شك يقف على ترسب تلك الألفاظ الأعجمية وغزوها لشعره حتى أن القارئ يجد صعوبة في نطق بعضها، وكل ذلك يصب في ذلك التحول الجديد عن العروبة[225]:

يلنجوجي(*) ما رفعت لضيف به النيران ندي الدخان
منازل لم يزل فيها خيال يشيعني إلى النوبنذجان(*)

غير أن الغرابة المتأتية من حضور ذلك المعجم المديني (الفارسي) لا يغض من براعة الشاعر الذي تهيأ له جو في ظل ممدوح: «لم يكن ينقصه لكي يكون حامياً الأدب والفن إلا السخاء بالمال ولكن كرمه كان يعدل على الأقل كرم سيف الدولة وكان معاصروه يعرفون ذلك ويتعجبون منه»[226] والسؤال الذي يطرح نفسه هنا لماذا لم يكن ذلك الكرم مثار إعجاب من المتنبي في رده عن عيون عضد الدولة التي طلبت منه المقارنة بين عطائه وعطاء الأمير الحمداني؟

إن رد الشاعر بعد السؤال: «أين هذا العطاء من عطاء سيف الدولة؟ فقال: هذا أجزل إلا أنه متكلف، وسيف الدولة يعطي طبعاً»[227] يجعلنا ندور في حلقة مفرغة بين ما تتضمنه المعاني الشعرية وبين ما تقدمه السيرة، لنحاول الخروج منها بالحديث عن نظرية المؤامرة التي راح ضحيتها الشاعر الكبير إذ: «بلغ ذلك مسامع عضد الدولة فحقد عليه، فلما سار المتنبي من شيراز إلى الكوفة، هيأ له الوزير ابن المهلبي بالاتفاق مع عضد الدولة عيوناً تترصد طريقه لتقتله»[228].

لتنتهي رحلة الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس بعدما دخلت تلك

النهاية عالم الأسطورة من الصبح المنبي إلى يتيمة الدهر، حيث انتشرت روايات متناقضة حول خروجه ووفاته لا تختلف عن الأساطير العنترية، ولكن المهم أن الشاعر قد انتهت حياته عند دير العاقول على يد فاتك الأسدي وابن أخته ضبة وأعراب البادية.

ج - تنافسية السلطات المعرفية في البلاط البويهي:

إن التنافس السياسي والصراع العسكري بين الأطراف لم يمنع من أن يوازيه تنافس في جلب السلطات المعرفية إليها الذي كان الظفر بها مجال من مجالات التفاخر والمفاضلة، خاصة بين المركز البويهي والحمداني الذين تنقلت بينهما السلطات المعرفية مناشدة الحظوة والمكانة والعطاء، فالبلاط البويهي لم تنزل مكانته عن الجامعة الحمدانية والبلاط الإخشيدي، هذا الأخير الذي لم يجد فيه المتنبي أنداداً لا في اللغة ولا في الشعر وما مناظرته مع الآمدي(*) إلا دليل على ذلك.

وفي البلاط البويهي وجد المتنبي سلطات معرفية شملت الشاعر والكاتب واللغوي والمؤرخ والفيلسوف خاصة وقد وجد المؤرخ أبي الفرج الأصفهاني والشاعرين ابن سكرة وابن الحجاج الذين سبق وأن التقى بهم في البلاط الحمداني بالإضافة إلى الحاتمي الناقد المشهور والكاتب المترسل إبراهيم بن هلال الصابي وقد اشرأبت أعناقهم تترصد الشاعر الكبير للمناظرة معه ولما لا التفوق عليه.

وبمجرد الوصول إلى البلاط البويهي حتى استقبل من الوزير الكاتب الشاعر الحسن بن محمد المهلبي بحفاوة بالغة لتندلع بينه وبين أبي الفرج مناظرة مرت كسحابة صيف عابرة: «فقد قصد بعد وصوله بغداد بمدة وجيزة دار المهلبي ممتطياً جواده فتلقاه الوزير وأجلسه في صدر المكان، حيث كان بين القوم أبو الفرج الأصبهاني - فجرت بينه وبين أبي الطيب مناظرة

علمية، ثم افترقا على أحسن حال بالرغم من الحدة التي اتسمت بها المناظرة»[229].

ولعل الوزير المهلبي انتظر مديحه من الشاعر بعد ذلك الاستقبال الفريد وما ظفر بذلك ولا ندري أذلك ترفع جديد عن مدح الوزراء كما حدث مع ابن حنزابة أم أن نفوره من الوزير ابن المهلبي العجوز الماجن المخادع كان بسبب أمل في تحسن علاقته مع سيف الدولة والعودة إليه بعد تلك الرثائية التي بعث بها إليه بعد وفاة أخته (خولة)؟

لا نستطيع أن نجزم بأحادية التفسير إذ المنعجية والترفع عن مدح الوزراء والاكتفاء بمدح الملوك أمر اعتاد عليه المتنبي، كما أن المدح الجديد للمركز الجديد كان يرفض التعريض بالخصوم خاصة الحمداني الذي لا نستبعد شوق الشاعر إليه بعد القطيعة الكافورية وقبلها الذي أشعره بالاغتراب، وهو البعد الذي جعل العيد لا يختلف عنده عن سائر أيامه في كنف كافور[230]:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

أما الأحبة فالبيداء دونهم وليت دونك بيداً دونها بيد

فليت تلك الصحاري التي تفصل بينه وبين أحبته (سيف الدولة) تكون فاصلاً بينه وبين كافور، وتتواصل تلك المناظرات التي أشعل المهلبي فتيلها والتي لا يريد منها إلا الانتقاص من قدر الشاعر وتمريغ أنفه في التراب، خاصة وقد وجد خصوم الشاعر سنداً سياسياً من معز الدولة الذي لم يخف كرهه للمتنبي وتحته وجد الحاتمي الجو مناسباً لقيادة الحملة النقدية ضد الشاعر، يعضده في ذلك أكبر شخصيتين في بغداد (معز الدولة/ الوزير المهلبي) فراح يتبع أشعار الشاعر كما تتبعها أبو فراس في البلاط الحمداني محاولاً إقامة الدليل على سرقاته وكشف اقتباساته من الفلسفة اليونانية حيث: «نهد إليه أبو علي الحاتمي، وناظره في بعض ما جاء في شعره من

معان غثة، واستعارات قبيحة وأوصاف قاهرة وأخذ وسرقة وكأنما شغل أبو علي الحاتمي بأبي الطيب شغلاً فألف فيه رسالتين إحداهما سماها الموضحة في مساوئ المتنبي، والأخرى في أغراضه الفلسفية ومعانيه المنطقية وما أتى في شعره موافقاً لحكمة أرسطاطاليس»[231].

وبعد كل ذلك كان ما يجري يدخل الغبطة والفرح لا شك إلى خصومه حتى لو كان الصاحب بن عباد الذي قاد حملة لا تختلف عن تلك التي قادها الحاتمي حيث كان آنذاك: «الصاحب بن عباد صغيراً، هين المكانة حين وفد المتنبي على ابن العميد ومدحه، وكان يود له قصده المتنبي فلما تجاهله جزع وسخط ولم يسكن ما به حتى ألف تلك الرسالة(*) ينال فيها منه»[232].

ولم تنفك الحملات الشرسة تشن على الشاعر منذ وفد على البلاط سوى النقدية أو الهجائية التي قادها ابن سكرة وابن الحجاج ولعل أبرزهم أبو الحسن محمد المعروف بابن لنكك الشاعر النحوي الذي: «كان يسمو إلى غاية بعيدة في الشاعر فتأخر عنها وكان التقدم في زمنه لشاعرين أحدهما أبو الطيب، فولع بثلبه والتشفي بهجوه وذمه»[233].

وظل رد المتنبي عن تلك الحملات كثيراً ما اعتراه الصمت المحير حتى نطق قائلا[234]:

أرى المتشاعرين غروا بذمتي ومن ذا يحمد الداء العضالا

ومن يك ذا فم مر مريض يجد مراً به الماء الزلالا

ولعل عدم النجاعة في الأساليب المتبعة من عصابة المهلبي جعله يتخذ من المؤامرة سبيلاً للنيل من الشاعر وإسكات صوته الذي دوى في أصقاع تلك الإمارات.

إن ذلك الصمت الذي اعترى حياة أبي الطيب النقدية ومقابساته الأدبية في البلاط البويهي يأخذنا إلى الحديث عن المثقف الحاجب الذي

ذهب لتدجين الواقع السياسي بتبرير السيطرة الأعجمية للبويهيين وترسيخ الثقافة الوافدة والاعتراف بمركزيتها.

إن التناقض يبرز جلياً بين فاعلية المقابسات الحمدانية الساعية إلى رد السيطرة الأعجمية للبويهيين والأتراك وبين المشروع الثوري الذي مثل مرحلة فاعلية المثقف سوى على المستوى (الحملة الشعوبية الأدبية) أو السياسي بالوقوف الند للند في وجه المد البيزنطي وأطماع الجيران.

ولذلك فالمتنبي راح يضفي أطر شرعية على ثقافة المدينة وصراعها الحضاري مع البادية بالثورة على هذه الأخيرة، ثورة لا مبرر لها إلا حالة الاضطراب واللاتوازن مخلفات النكسة الكافورية، مما أحال الفاعلية إلى حجابة بفقدانها معطيات التغيير بتملك وتحكم المنظومة الوافدة في منابع السيطرة وهو لا شك ما يفسر لنا ندرة المنتوج الشعري والنقدي للمتنبي لهذه المرحلة إذا ما قارناها بالمراحل السابقة.

الهوامش

❖) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد.

- علي أومليل: المثقف العربي، همومه وعطاؤه.
- علي حرب: أوهام النخبة أو نقد المثقف.
- سماح إدريس: المثقف العربي والسلطة، بحث في رواية التجربة الناصرية.

❖) ضمن كتابه الأخير: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، الصادر عن المركز الثقافي العربي 2000، وقد تناولته مقالات ثلاث بالدراسة: عبدالعزيز السبيل: «الشعرنة بين السياسة والشعر» ومعجب الزهراني: «النقد الثقافي نظرية جديدة أم مشروع متجدد» وحسن عز الدين البنا: «ملامح النقد الثقافي، الغذامي أنموذجاً» ضمن علامات في النقد المثبتة في البحث وقائمة المصادر والمراجع.

❖) يذهب أنطونيو غرامشي حسب ما جاء في كتاب الجابري: (المثقفون في الحضارة

العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد)، ص 20: «أن المثقفين نوعان: مثقف تقليدي يرتبط بالمجموعات القديمة والطبقات الآيلة للزوال، ومثقف عضوي ناقد يسهم في تعبئة المجموعة الاجتماعية الصاعدة وبلورة مطامحها وأهدافها».

1) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد ص 20.

2) المرجع نفسه، ص 22.

❖) مادة «ثقف».

3) ابن منظور: معجم لسان العرب، مادة «ثقف».

❖) مادة «ثقف».

4) ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، ط 1، م 4، دار الفيحاء، دمشق، سوريا، دار السلام، الرياض، 1994، ص 442.

5) المرجع نفسه، ص 445.

6) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 22.

7) المرجع نفسه، ص 9.

8) علي أومليل: المثقف العربي، همومه وعطاؤه، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان 1995، ص 144.

9) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ط 2، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1985، ص 339.

10) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 23.

11) راسل جاكوبي: نهاية اليوتبيا، السياسة والثقافة في زمن اللامبالاة، عالم المعرفة، ع 269 المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت مايو 2001، ص 124.

12) علي أومليل: المثقف العربي، همومه وعطاؤه، ص 144.

13) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 55.

14) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ط 1، دار الينابيع، دمشق، سوريا 2000، ص 17.

15) ابن خلدون: المقدمة ص 227.

16) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، ط 1، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان 1993، ص 28.

17) عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب، ط 2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان 1969، ص 651.

18) أدونيس: الشعرية العربية، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1985، ص 56.

19) أدونيس: كلام البدايات، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1989، ص 22.

❖) جاء في العمدة لابن رشيق ج 1 ص 65: «كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل وهنأتها وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم وكان لا يهنئون إلا بغلام ولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج».

20) ديوان الشنفرى: ت طلال حرب، ط 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ص 55.

21) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ط 1، دار العلم، بيروت، لبنان 1980، ص 21.

22) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان 1993 ص 35.

23) ديوان حسان بن ثابت، ط 1، ت، طلال حرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1984، ص 7.

24) ديوان كعب بن زهير، ط 1، ت، محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، لبنان، 1995، ص 84.

25) ديوان الفرزدق: ت، طلال حرب، ط 1، م 2، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ت، ص 178.

26) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 53.

27) هيلاري كيلباتريك: «الشاعر العربي في القرون الوسطى وحدود حرية التعبير» مجلة المعرفة، ع 205، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بغداد 1979، ص 187.

28) المرجع نفسه، ص 184.

29) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 80.

30) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط 2، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1982، ص 7.

31) المصدر نفسه، ص 9.

32) المصدر نفسه، ص 11.

33) أبو البقاء العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4 ص 119.

34) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ص 223.

35) العكبري: البيان في شرح الديوان، ج 4، ص 189.

36) المصدر نفسه، ج 3، ص 177.

37) المصدر نفسه، ج 2، ص 149.

38) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 42.

39) إيليا الحاوي: في النقدوالأدب، العصر العباسي، ط 1، ج 3، دار الكتاب، بيروت، لبنان، د ت، ص 207.

40) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 341.

41) محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي القديم، عصوره واتجاهاته ونماذج مدروسة منه، ط 1، دار الأندلس، المملكة العربية السعودية، 1992، ص 395.

42) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ج 3، د. ط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د ت ص 98.

43) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 281.

44) المصدر نفسه، ج 1، ص 346-347.

45) المصدر نفسه، ج 2، ص 142.

46) إبراهيم حركات، المجتمع الإسلامي والسلطة في العصر الوسيط، ط 1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1998، ص 197.

47) زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربي، ص 158.

48) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 33-34.

49) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ص 47.

50) أندريه ميكال: «المتنبي شاعر عربي»، ت: خليل الخوري، مجلة الأقلام، ع 4، وزارة الثقافة والفنون، بغداد 1978، ص 62.

51) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 47.

52) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ط 1، عالم الكتب، بيروت، لبنان 1989، ص 46.

53) يوسف العش: محاضرات في تاريخ الخلافة العباسية، ط 1، مطبعة فتى العرب، دمشق، سوريا 1997، ص 142.

54) أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ط 1، ج 1، دار العودة، بيروت، لبنان 1997 ص 67.

55) المصدر نفسه، ص 67.

56) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 114.

57) بطرس البستاني: أدباء العرب في الأعصر العباسية، د. ط، دار نظير عبود، بيروت، لبنان، د ت، ص 311.

58) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 45-46.

59) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4 ص 43.

60) المصدر نفسه ج 4، ص 40-41-42.

61) يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ط 1، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د ت ص 126.

62) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 33-34.

63) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، نكبة ابن حنبل ومحنة ابن رشد، ص 20.

64) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 209-210.

65) عبداللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات، ط 1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان 1988، ص 39.

66) طه حسين: من تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ج 3، ص 90.

67) يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 127.

68) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص 456.

69) حسن الأمراني: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين، ط 1، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان 1994، ص 227.

70) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 391.

71) محمد محفوظ: الحضور والمثاقفة، المثقف العربي، وتحديات العولمة، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2000، ص 39.

72) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

73) المرجع نفسه، ص 41.

74) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، نكبة ابن حنبل ومحنة ابن رشد، ص 54-55.

75) المرجع نفسه، ص 55.

76) يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 18.

77) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 58.

78) مطاع صفدي: قراءة ثانية للشعر الجاهلي، الأصالة والممكن، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 10، بيروت، لبنان 1981، ص 4.

79) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 60.

80) أندريه ميكال: «المتنبي شاعر عربي» ت: خليل الخوري، مجلة الأقلام، ص 61.

81) فاروق عمر: التاريخ الإسلامي وفكر القرن العشرين، دراسات في تفسير التاريخ، ط 2، دار اقرأ، بيروت، لبنان 1985، ص 227.

82) محمد عابد الجابري: المثقفون في الحضارة العربية، محنة ابن حنبل ونكبة ابن رشد، ص 55.

83) أندريه ميكال: «المتنبي شاعر عربي» ت: خليل الخوري، مجلة الأقلام، ص 65.

84) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 168.

85) المصدر نفسه، ج 4، ص 42-43-44.

86) المصدر نفسه، ج 4، ص 70.

87) المصدر نفسه، ج 4، ص 59.

88) المصدر نفسه، ج 4، ص 210-211.

89) محمد زغلول سلام: الأدب في عصر العباسيين، من بداية القرن الرابع إلى نهايته، دار نشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة 1999، ص 31.

90) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 75.

91) المصدر نفسه، ج 1، ص 221.

92) المصدر نفسه، ج 1، ص 53.

93) المصدر نفسه، ج 3، ص 200.

❖ ورد في حديث الرسول - صلى الله عليه وسلم -: «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق».

94) رضوان السيد: الأمة والجماعة والسلطة، دراسات في الفكر السياسي العربي، ص 158.

95) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 59.

96) فتحي أسعد إسماعيل نعجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ط 1، دار البشير، مؤسسة الرسالة، عمان، الأردن 2000، ص 61.

97) عبداللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات، ص 14-15.

98) فتحي أسعد إسماعيل نعجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ص 62.

99) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 79.

100) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

101) عبداللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات، ص 32.

102) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ص 388-389.

103) المصدر نفسه، ج 1، ص 36.

104) المصدر نفسه، ج 4، ص 43-44.

105) محمد زغلول سلام: الأدب في عصر العباسيين، من بداية القرن الرابع إلى نهايته، ص 45.

106) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ص 36.

107) المصدر نفسه، ج 4، ص 70.

108) المصدر نفسه، ج 4، ص 59.

109) أبو القاسم محمد كرو وعبدالله شريط: شخصيات أدبية من المشرق والمغرب، ط 2، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان 1966، ص 264.

❖) جاء في العقد الفريد لابن عبد ربه ج 3 ص 227: «أن الحجاج بن يوسف بعث إلى واليه الحكم بن أيوب كتاباً يقول فيه: «إذا وصلك كتابي هذا، فانف من قبلك من النبط فإنهم مفسدة للدين والدنيا» فرد عليه الحكم بن أيوب وكتب إليه: «قد نفيت من النبط إلا من قرأ القرآن وتفقه في الدين» وكتب إليه الحجاج: «إذا قرأت كتابي هذا، فادع من قبلك من الأطباء ليقفوا عروقك فإن وجدوا فيك عرقاً نبطياً فاقطعه والسلام»».

110) العكبري: التبيان في شرح الديوان، ص 4، ص 150.

111) أبو القاسم محمد كرو وعبدالله شريط: شخصيات أدبية من المشرق والمغرب، ص 264.

112) جابر عصفور: «لك القلم الأعلى» مجلة العربي، ع 438، الكويت، ماي 1995، ص 77.

113) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

114) فتحي أسعد إسماعيل نعجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ص 85.

115) المرجع نفسه، ج 86.

116) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 361.

117) المصدر نفسه، ج 1، ص 366.

118) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقط الحضارة العربية» مجلة الأقلام ص 57.

119) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 367.

120) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقط الحضارة العربية» مجلة الأقلام ص 57.

❖) أدونيس: في كتابه الثابت والمتحول، تأصيل الأصول.

❖) طه حسين: في المجلد السادس من «المجموعة الكاملة»، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 546، نقلاً عن كتاب عبداللطيف شرارة: أبو الطيب المتنبي، دراسة ومختارات ص 17-18.

121) جميل صليبا: من أفلاطون إلى ابن سينا، محاضرات في الفلسفة العربية، ط 3، دار الأندلس، بيروت، لبنان 1983، ص 61.

122) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 142.

❖ المقصود الإمام القرمطي.

123) عبدالله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ط 1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة 1992، ص 266.

124) سليمان عشيراتي: «المعرفة المركزية الإسلامية واللوغو سنتريزم الإغريقولاتيني» مجلة الآداب ص 64.

125) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 135.

126) عبدالله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 269.

127) رضوان السيد: «السلطة والمعرفة في التاريخ العربي الإسلاي، مشكليات الطرح ومنهجيات المواجهة»، مجلة الدراسات العربية، ع 7، م 25، بيروت، لبنان، س 1986، 15، ص 30.

128) إبراهيم حركات: المجتمع الإسلامي والسلطة في العصر الوسيط ص 297.

129) أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 208.

130) محمد علي مرحبا: انتفاضة العقل العربي، ط 1، دار عويدات الدولية، بيروت، لبنان 1994، ص 416.

131) المرجع نفسه، ج 418.

132) أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ص 73.

133) سمير أمين: القضايا للمستقبل، تأملات حول تحديات العالم، ط 1، دار الفارابي، بيروت، لبنان 1990، ص 139.

134) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقوط الحضارة العربية» مجلة الأقلام، ص 59.

135) حسن الأمراني: المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين ص 173.

136) يوسف خليف: في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، ص 131.

137) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 26-27.

138) المصدر نفسه، ج 1، ص 179.

139) المصدر نفسه، ج 1، ص 179.

140) عبدالله التطاوي: مداخل نفسية وفكرية إلى المتنبي، ط 1، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة 1991، ص 12.

141) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 178.

142) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص 45.

143) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 9، ص 295.

144) المصدر نفسه، ج 3، ص 298.

145) عبدالله التطاوي: حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، ص 280.

146) عبدالعال سالم مكرم: الفكر الإسلامي بين العقل والوحي، ط 1، دار الشروق، القاهرة 1982، ص 11.

147) المصدر نفسه، ص 29.

148) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 174.

149) المصدر نفسه، ج 4، ص 174.

150) المصدر نفسه، ج 4، ص 120.

151) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 271.

152) المصدر نفسه، ص 273.

153) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 1، ص 289.

154) المصدر نفسه، ج 1، ص 373.

155) فتحي أسعد نعجة: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي، ص 49.

156) ابن خلدون: المقدمة ص 227.

157) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 31.

158) المصدر نفسه، ج 2، ص 92-93.

159) المصدر نفسه، ج 4، ص 70.

160) إلياس الخوري: الذاكرة المفقودة: دراسات نقدية، دار الآداب، بيروت 1990، ص 53.

161) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 159-160.

162) المصدر نفسه، ج 3، ص 374.

163) المصدر نفسه، ج 3، ص 372-373.

164) المصدر نفسه، ج 4، ص 281.

165) يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، ط 2، دار الأندلس، بيروت، لبنان 1983، ص 206.

166) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 138.

167) المصدر نفسه، ج 4، ص 283.

168) المصدر نفسه، ج 4، ص 278.

169) المصدر نفسه، ج 4، ص 221.

170) المصدر نفسه، ج 4، ص 278.

171) المصدر نفسه، ج 4، ص 278.

172) المصدر نفسه، ج 4، ص 278.

173) المصدر نفسه، ج 3، ص 112.

174) المصدر نفسه، ج 4، ص 285.

175) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 276.

176) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 291.

177) المصدر نفسه، ج 3، ص 286.

178) المصدر نفسه، ج 4، ص 182.

179) المصدر نفسه، ج 1، ص 172.

180) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص 251.

181) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 297.

❖) جاء ضمن هجائيته لكافور في الدالية:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فالحر عبد والكلب محمود.

182) طه حسين: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، ج 3، د.ط، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ت، ص 267.

183) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 70.

184) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ص 162.

185) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 23.

186) سميرة سلامي: الاغتراب في الشعر العباسي، القرن الرابع الهجري، ص 162.

❖) جاء في الديوان:

وفؤادي من الملوك وإ ن كان لساني من الشعراء

187) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ت: إبراهيم الكيلاني، ص 276.

188) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 43.

189) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص 257.

190) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

191) عبدالعزيز السبيل: «الشعرنة بين السياسة والشعر» مجلة علامات في النقد، ج 39، جدة، السعودية، مارس 2001، ص 385.

192) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 281.

193) المصدر نفسه، ج 4، ص 294.

194) عبدالعزيز الدسوقي: «في عالم المتنبي، رؤية فنية» مجلة الثقافة، ع 59، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، س 5، 1978، ص 71-72.

195) المرجع نفسه، ص 72.

196) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 295.

197) المصدر نفسه، ج 4، ص 294.

198) هيلاري كيلباتريك: «الشاعر العربي في القرون الوسطى وحدود حرية التعبير» مجلة المعرفة، ص 134.

199) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 46.

200) المصدر نفسه، ج 4، ص 150.

❖) جاء في الديوان قوله:

يستخشن الخز حين يلمسه وكان يبرى بظفره القلم

201) المصدر نفسه، ج 2، ص 43.

202) إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص 256.

203) عبدالله محمد الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب 2000، ص 93، نقلاً عن مقال عبدالعزيز السبيل: «الشعرنة بين السياسة والشعر» مجلة علامات في النقد، ج 39، م 10، جدة، السعودية، مارس 2001، ص 384.

204) عبدالسلام نور الدين: «المتنبي وسقوط الحضارة العربية»، مجلة الأقلام، ص 57.

205) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 163.

206) عبدالله التطاوي: مداخل فكرية ونفسية إلى المتنبي، ص 198.

207) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 233.

208) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 342.

209) المصدر نفسه، ص 345.

210) المصدر نفسه، ص 388.

211) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 170.

212) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 23.

213) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 339.

214) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

❖) القصيدة كانت في الأصل بالصيغة التالية:

صفت السوار لأي كف بشرت بابن الفرات وأي عبد كبرا؟

215) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص 459.

216) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 251-252.

217) مصطفى الشكعة: أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، ص 456.

218) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 169.

219) المصدر نفسه، ج 1، ص 159.

220) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 339.

221) المصدر نفسه، ج 4، ص 274-275.

222) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 345.

223) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 4، ص 274-275.

224) المصدر نفسه، ج 4، ص 256.

225) المصدر نفسه، ج 4، ص 254.

❖) بلنجوجي: العود الذي يتبخر به.

❖) النبوبندجان: موضع في الطريق، وقيل بلد بفارس.

226) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 343.

227) أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، د.ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ت، ص 300.

228) محمد صالح الشنطي: في الأدب العربي القديم، عصوره واتجاهاته ونماذج مدروسة منه، 402.

❖) جاء في لسان الميزان لابن حجر العسقلاني ج 1 ص 159-160، نقلاً عن كتاب فتحي أسعد: الشخصية الإسلامية في شعر المتنبي ص 87: «مما يذكر في سرعة جواب المتنبي وقوة استحضاره، أنه حضر مجلس الوزير ابن حنزابة وفيه أبو علي الآمدي الأديب المشهور، فأنشده المتنبي أبياتاً جاء فيها «التهنئات» فقال أبو علي: «التهنئة مصدر والمصدر لا يجمع»، فقال المتنبي لآخر بجانبه أمسلم هو؟ فقال: «سبحان الله! هذا أستاذ الجماعة»، فقال المتنبي: «إذا صلى المسلم وتشهد أليس يقول: «التحيات؟ قال: «فخجل أبو علي وقام».

229) ريجيس بلاشير: أبو الطيب المتنبي، دراسة في التاريخ الأدبي، ص 321.

230) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 2، ص 39.

231) طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 145.

❖) الرسالة سماها: الكشف عن مساوئ المتنبي.

232) المصدر نفسه، ص 144.

233) المصدر نفسه، ج 4، ص 145-146.

234) العكبري: التبيان في شرح الديوان ج 3، ص 228.

بناء المفاهيم النقدية

عبداللطيف الطاهر الزكري

إذا كان العمل الإبداعي يقدم نفسه للقارئ، اعتماداً على المكونات والسمات التي ينهض عليها. فإن العمل النقدي، عادة ما يقترح طروحاته، انطلاقاً من المصطلحات والمفاهيم والتصورات النقدية.. وإذا كان كتاب «النص الروائي والتراث السردي» يزاوج بين النقد ونقد النقد، فإن أسسه العامة تقوم على ثلاثة مفاهيم نقدية، يلخص كل واحد منها قضايا باب، من أبواب الكتاب، الثلاثة: يغطي مفهوم «النص الروائي» الباب الأول «الانفتاح والتفاعل النصي»، ومفهوم «التراث السردي» الباب الثاني «انفتاح النص الروائي على التراث السردي»، ومفهوم «التعلق النصي» الباب الثالث «دراسة تحليلية». فكيف بنيت هذه المفاهيم النقدية؟ وما أشكال وطرائق اشتغالها نظرية وتطبيقا؟ وما علاقتها بالتصورات النقدية الثاوية في ثنايا فصول الكتاب؟.. هذه، بعض الأسئلة، التي نروم الإجابة عليها، للتعريف بالكتاب النقدي - موضوع هذه المراجعة النقدية...

أولا: مفهوم النص الروائي:

قبل تناول «مفهوم النص الروائي» نشير إلى أن تلقي النظريات والكتابات النقدية الغربية - يتخذ أبعاداً مختلفة ومتخالفة، أشار إليها الدكتور معجب الزهراني في مقال يحمل عنوان: «.. مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي»[2] - حصرها في ثلاثة أنواع من التلقي:

أ) التلقي المعرفي - الترويجي.

ب) التلقي التوظيفي - الإديولوجي.

ج) التلقي النقدي - الحواري.

وعند النظر في طرائق تشغيل المفاهيم النقدية لدى عبدالسلام أقلمون، يلاحظ القارئ أن هذا الدارس يميل إلى الاجتهاد الدؤوب، في محاولة علمية، إلى إضفاء البعد النقدي - الحواري على المفاهيم المستلهمة من سوسيولوجيا النص والشعرية، ونظرية الأجناس الأدبية، وعلوم السرد البنيوية بتياراتها السيميائية، السيميولوجية، واللسانية... وهذا يعني، أن المفهوم النقدي ينبني على أركان، يمكن إيجازها في ثلاثة:

- الركن الأول: حد المفهوم.
- الركن الثاني: الأنواع والخصائص.
- الركن الثالث: طرائق تشغيل المفهوم ، المؤدية إلى بلورة تصور نقدي.

فماذا يعنى بمفهوم النص الروائي؟

استهل الدارس الباب الأول بفصل يعرف بالمنظور السوسيونصي، تهيئة للخوض في مفهومي النص والرواية، لاجتراح مفهوم النص الروائي. وقد كان سنده الأول في بناء هذا المفهوم نقاد كبار، أمثال باختين، بيير زيما، ميشل زيرافا، جوليا كريستيفا...

بدأ الدارس، حديثه عن «النص» باصطلاح متلون بظلال فلسفية اقترحه ميخائيل باختين تحت اسم «مسألة» دلالة على الإشكالات التي تتفتق عن هذا الاصطلاح. يقول عبدالسلام أقلمون - بعد تعريفه للأطر النظرية، للمنهج السوسيونصي: «يمكن للتأطيرات السابقة (يقصد بها السوسيونصية).. أن تفيدنا في دعم هذا المستوى التالي من التحليل الذي يهدف إلى التركيز على مفهوم النص كفاعلية أدبية منفتحة من وجهة نظر سوسيو نصية»[3]. وبما أنه يعي الأبعاد المتشابكة والمعقدة لمصطلح (النص)، يصرح في استفهام منهجي دال: «لكن المسألة في مبتدئها هي مسألة نص؟». فما هو هذا النص؟ وما المقصود به؟: «إن النص في الأخير هو قراءة وكتابة أي تركيب وتفكيك... لهذا تشارك في النص عناصر متنافرة، واردة عليه من جهات مختلفة وعبر أزمنة متباينة... وترى كريستيفا أن الأبعاد الثلاثة

المؤطرة للتركيب النصي، والتي تخلق فضاء التلاقح الدلالي والبويطيقي هي: 1. الذات الكاتب 2. المتلقي . 3 - النصوص الخارجية «ثلاثة عناصر في حوار»[4]. وبما أن مصطلح النص - ها هنا - لا يؤتى به لذاته ، بل للتأشير على جنس أدبي مخصوص، هو الرواية، فإن المعالجة النقدية - في الكتاب - تناوب بين مصطلحي «النص» و«الرواية». إن «الرواية» - كما يقول عبدالسلام أقلمون، مع ميخائيل باختين: «جنس أدبي مفتوح... على اللغات الاجتماعية، وعلى الأجناس الأدبية... أي على حركة الأدب والتاريخ..»[5]. ومن ثمة نظفر بمفهوم «النص الروائي» كما حدده ميشال زيرافا في كتاب «الرواية والمجتمع»: «الرواية نص، لكن هذا النص نفسه هو نسيج من النصوص، والرواية المعاصرة على الخصوص هي تناصية»[6].

وفي الفصل الثاني، يتبلور «مفهوم النص الروائي» اعتماداً على نظرية البويطيقا، وذلك باستحضار مدونة غنية بالمصطلحات النقدية (التفاعل النصي - التناص - تكون النص - النص القبلي - اشتغال الاستشهاد - التعالي النصي - المناصصة - الميتانصية - معمارية النص -..). تنضاف إليها مدونة الفصل الثالث الخاص بالتفاعل الأجناسي.. وتستقي هذه المدونة مادتها من نظرية الأجناس الأدبية التي قعد لها منظرون - عديدون - يتزعمهم جيرار جنيت وجان ماري شيفر، الأول بكتابه الهام «مدخل لجامع النص»[7] والثاني بكتاب: «ما هو الجنس الأدبي؟»[8]. ونتعرف - في هذا المستوى - على أبعاد أخرى لمفهوم النص الروائي - من منظار نظرية الأجناس الأدبية -: «الرواية.. جنس أدبي له ما يميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى ونكاد بطريقة حدسية لا نخطئ التمييز بين النصوص باعتبار انتمائها الأجناسي، لهذا عندما نقع على نص نجد فيه مواصفات الرواية نقول: إنه رواية؟ وحتى لا نطرح سؤالاً مباشراً ونقول ما هي الرواية؟ سنقول ما هو الجنس أولا؟ وهنا نجد أن الأمر ليس هيناً، وتواجهنا نفس الصعوبات التي تحدث عنها جان ماري شيفر، والتي تؤدي إلى اختلاف الباحثين بشأن تحديد مفهوم محدد لمقولة الجنس الأدبي، فمنهم من يعتبر الجنس معياراً

(norme) أو جوهراً مثالياً (essence ideale) أو قالباً للقدرة (matrice de compétence) أو مجرد مصطلح للتصنيف (terme de classification) لا تماثله أية إنتاجية محض»[9] ولا يخفى - على القارئ - ما تطرحه أمثال هذه القضايا من صعوبات وإشكالات، حاول عبدالسلام أقلمون تذليلها بالوصول إلى صلب الإشكال الذي ينتج عن تقعيد «مفهوم النص الروائي» - خاصة وأن هذا النص يقوم على أساس التفاعل الأجناسي.

بيد أن الوقوف على حد المفهوم ، لا يجلو وحده الحقيقة النقدية المتوخاة، لذلك تم اللجوء إلى تبيان أنواع النص الروائي، على أساس من فهم خاص لمراحل نشوء وتطور الرواية - العربية خاصة، ونلاحظ في هذا السياق انتقالاً من العام إلى الخاص، أي من النص الروائي بشكل عام إلى النص الروائي العربي بشكل خاص، وفي هذا ما يخفف من غلواء التعريفات المزدحمة ، المستقاة من مصادر متنوعة.

أما أنواع النص الروائي (العرب) فهي: الرواية التعليمية - رواية التسلية والترفيه - الرواية الفنية - الرواية التحليلية - رواية الترجمة الذاتية (وقد سادت في المرحلة التأسيسية)، ثم الرواية الأسطورية - الرواية الوجدانية التحليلية - الرواية الاجتماعية - رواية النضال الوطني - الرواية التعبيرية (وقد هيمنت في المرحلة الكلاسية)، وأخيراً الرواية غير التراثية والرواية التراثية (وترتبطان بالمرحلة الجديدة)[10]. فهل استطاع عبدالسلام أقلمون - بكل هذا - الكشف عن مفهوم النص الروائي؟ إن الإجابة لا تتبلور إلا في الباب الثالث التطبيقي، حيث نقف على المفهوم - الإجرائي - للنص الروائي، حين تحليل رواية نجيب محفوظ «رحلة ابن فطومة» ورواية الطيب صالح «عرس الزين» - مع إسقاط تحليل رواية مجيد طوبيا «تغريبة بني حتحوت...» المعلن عنها في تمهيد الكتاب.

إن المقصود بالنص الروائي في الأخير هو هذا العمل الإبداعي الذي ينطوي على مكونات وسمات عامة متفق عليها في «الميثاق السردي»

باصطلاح فليب لوجون[11]... وتبدو وظيفة مفهوم النص الروائي واضحة عند ترداد اصطلاحي (نص) و(رواية) اللذين يعنيان ببساطة نوعاً خاصاً من الكتب الإبداعية، ممهورة باسم جنس أدبي مشهور (رواية).

ثانياً: مفهوم التراث السردي:

يحضر هذا المفهوم في الباب الثاني من كتاب عبدالسلام أقلمون، ويختلف شكل حضوره من فصل إلى آخر، اعتباراً للإشكالات المتباينة التي يتناولها كل فصل من الفصول الثلاثة المكونة لهذا الباب: (1) (التصور النقدي لعلاقة الرواية بالتراث). (2) (نحو وضع أجناسي للرواية «التراثية»). (3) (استجلاء النص السابق: البناء والدلالة).

لا يصرح الدارس بتعريف محدد للتراث السردي، لكننا نفهم من استقصاءاته وتحليلاته النظرية والتطبيقية الثاوية في الفصول الثلاثة للباب الثاني من الكتاب، أن المقصود بالتراث السردي، تلك الآثار الإبداعية القائمة على مقومات الحكي أو السرد، وتجلوها خصائص التراث السردي - بأنواعه المختلفة: «التاريخ، الرحلة، التصوف، السيرة الشعبية، ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الأدب الأخروي..»[12]. ولا تتكشف وظيفة مفهوم التراث السردي، إلا بتتبع القضايا النقدية الخصبة التي يثيرها هذا المفهوم. فمجمل الدراسات النقدية الشائعة في هذا المجال تتفق على بدهيات عامة، من مثل وجود أنواع عديدة من النصوص السردية في الأدب العربي القديم - لكن هذه الدراسات تتباين في تقييمها لهذا التراث السردي. وما كان يؤرق الدارس عبدالسلام أقلمون هو إبراز مدى الإغراء الكبير الذي مارسه التراث السردي على روائيين مجددين، يقول: «إن الحديث عن النص السابق/ التراث السردي من منظور علاقته بالرواية، يعد بالأساس محاولة لتفكيك مكون (مادة) مؤسس لبنية الاختلاف الروائي على مستوى التجنس.. أي منح الرواية فرصة تنويع فروعها الأجناسية.. مادامت هذه المادة النصية هي المسؤولة عن وسم النمط الروائي بميسم تراثي. وللإحاطة بعمق هذه الظاهرة النصية لابد من خطوة

نصية موازية للخطوة التجنيسية السابقة، تطمح هذه المرة إلى تفكيك النص السابق نفسه، بعد عزل وحداته الأساسية. ثم الإبانة عن أوجه الغنى الفني والدلالي الذي يمارس نوعا من الإغراء (sollicitation) على الرواية المعاصرة، مما يؤدي إلى انجذابها إليه، من خلال جملة إثارات (excitations)...»[13] وذاك ما قام به الدارس إزاء نص مجتزأ من رحلة ابن بطوطة، وفصل من كتاب البادسي حول التصوف الشيخ مركاب بن عيسى البلندي.. وقد كان ذلك فرصة لوضع الفرش - حسب اصطلاح ابن عبد ربه في العقد الفريد - المناسب للباب الثالث التطبيقي...

ثالثاً: مفهوم التعلق النصي:

لقد اجتهد الدارس في تجميع المصطلحات والمفاهيم النقدية، في جميع أبواب وفصول الكتاب، للبرهنة على تصور نقدي عام، صاحبه منذ مفتتح الكتاب إلى آخره، ومفاده أن النص الروائي المعاصر، الباحث عن أشكال جديدة للكتابة الإبداعية الروائية قد وجد ضالته في التراث السردي بمختلف أنواعه وأنماطه، خاصة وأن «النص الروائي» يقوم على الاستيعاب والاستقطاب، لمختلف أشكال الكتابة في الأجناس الأدبية الأخرى المغايرة، القديمة أو الحديثة على السواء: «ويبقى أن النص الروائي كان واعياً بهذه البنى وببؤرها المميزة فأحسن توظيفها، في شكل: رواية - تاريخ، ورواية - رحلة، ورواية - منقبة، والنتيجة: اعتناء هذا الجنس الأدبي بنصوص جديدة، تكيف الوضعين الأجناسيين: «رواية/ تراث» لصالح: «رواية جديدة»»[14].

والواقع أن تحديد مفهوم التعلق النصي، قد تم إنجازه منذ فصول الباب الأول باستحضار مدونة المصطلحات النقدية، التي أشاعها جيرار جنيت في كتب مختلفة، وخاصة في (مدخل لجامع النص) و(الأطراس)[15]، ونخص بالذكر مصطلحات معمار النص» و«التعالي النصي» و«التعالي النصي للنص»... وارتباط هذه المصطلحات بمصطلح آخر كان مدار معالجات نقدية هامة، أسهم فيها نقاد مشهورون أمثال كريستيفا، كريزينسكي، جيرار جنيت، ولوران

جيني... وغيرهم. لقد كان «التعلق النصي» مصطلحا - ضمن مصطلحات أخرى عديدة، نحتها جيرار جنيت وأودعها كتابه (أطراس). فماذا كان جنيت يعني بـ «التعلق النصي»؟. يجيب عبد السلام أقلمون، في إطار استقصائه للمصطلحات: «التعلق النصي (hypertextualite): حظي هذا الصنف من صنافة جنيت، باهتمام زائد في هذه الدراسة الموسعة، بل هو الموضوع الحقيقي لها. يتعلق الأمر بكل علاقة تجمع «نصاً لاحقاً» (hypertexte) بـ «نص سابق». (hypotexte) هذه العلاقة لا ينظمها التعليق (كما في الميتا نص)، إنما لا وجود ممكن للنص اللاحق دون وجود السابق، بحيث يرتبطان ارتباطاً عضوياً يجعل وجود الثاني مشروطاً بوجود الأول. وتتمظهر هذه العلاقة في شكلين أساسين هما: التحويل (transformation) والمحاكاة (imitation)...»[16]. وحين الانتقال بهذا الاصطلاح إلى مستوى المفهوم (من النظرية إلى التحليل التطبيقي)، نعاين مظاهر وأشكالاً متعددة للتعلق النصي، إن في رواية نجيب محفوظ (رحلة ابن فطومة) أو رواية الطيب صالح (عرس الزين): نجد ذلك بوضوح، في قول عبدالسلام أقلمون، وهو يفسر ويحلل مظهرا من مظاهر التعلق النصي في رواية نجيب محفوظ المشار إليها: «لكن الأهم هو أن النص الروائي إنما يتخذ من هذا الاختراق فرصة كشف وإضاءة أنماط من حيوات الشعوب والعشائر التي تمثل كل دار على حدة. لكي تنتج عناصرها الموجهة نحو المقارنة والحوار أنسجة الأطروحة النصية كما رأينا في هذه الرواية. إن الفضاء في الرواية بالإضافة إلى كونه فضاء رحلة، فهو فضاء رواية، وكلا المعطيَيْن يحملان إلى النص فروضات سياقية تتجابه داخل السياق النصي الذي هو نتاج الاستقدام (النص السابق) والتوظيب (النص اللاحق) والذي يجعل النص في النهاية - رواية - الرحلة...»[17]، ولا تخفى على القارئ المتتبع «الصفات المميزة» التي تضفى على التعليق النصي، المستوحاة من باختين وغيره، والتي تفسر - أعني الصفات - التصور النقدي العام الذي يسري في كتاب عبدالسلام أقلمون. ذاك التصور الذي يفسر (واو العطف) الموجود في العنوان، فبمكنتنا أن نعرف بالكتاب، في شموليته، بجعل

هذا العنوان - هكذا: النص الروائي العربي - الجديد والتعلق النصي بالتراث السردي القديم...

ما يشبه كلمة ختامية:

لا يفوتني في خاتمة هذه المراجعة النقدية لكتاب عبدالسلام أقلمون «النص الروائي والتراث السردي»، أن أشير إلى أنني عمدت إلى رسم صورة كلية للكتاب - علها تنطبع في ذهن «المتلقي»، وتكون حافزا له على العودة إلى تناول الكتاب بتفصيل، يلم بجميع قضاياه النقدية. خاصة وأن هذا الكتاب، ثري بالمصطلحات والمفاهيم والتصورات النقدية المنفتحة على مختلف النظريات والمناهج النقدية - الغربية - المعاصرة... فما المفاهيم النقدية، المتناولة في هذه المراجعة النقدية إلا مفاهيم بؤرية، تقرب التصور النقدي الذي يطمح الكاتب إلى بسطه وتحليله: نظرياً وتطبيقياً ....

الهوامش

1) عبدالسلام أقلمون: النص الروائي والتراث السردي. تقديم: أحمد اليابوري. الدار البيضاء. الأحمدية للنشر. الطبعة الأولى 1420-2000.

2) د. معجب الزهراني: نحو التلقي الحواري.. مقاربة لأشكال تلقي كتابات ميخائيل باختين في السياق العربي. مجلة العلوم الإنسانية. كلية الآداب. جامعة البحرين. العدد 3 شتاء 2000 ص ص 158-182.

3) عبدالسلام أقلمون: المرجع السابق ص 27.

4) نفسه. ص 33.

5) نفسه. ص 37.

6) نفسه. ص 38.

7) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص ترجمة عبد الرحمان أيوب. الدار البيضاء. دار توبقال. الطبعة الأولى 1985.

8) جان ماري شيفر: ما هو الجنس الأدبي؟ سلسلة الشعرية. دار سوي 1989.

9) عبدالسلام أقلمون: المرجع السابق ص 56.

10) نفسه ص 86.

11) فليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي. ترجمة وتقديم عمر حلي. بيروت. الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1994.

12) عبدالسلام أقلمون. المرجع السابق. ص 103.

13) نفسه. ص 101.

14) نفسه. ص 123.

15) جيرار جينيت: الأطراس الأدب من الدرجة الثانية . باريس. دار سوي 1982 انظر ترجمة الفصل الأول من هذا الكتاب في مجلة علامات في النقد. جدة. سبتمبر 1997م ص ص 175-192.

16) عبدالسلام أقلمون: المرجع السابق. ص 53.

17) نفسه. ص 157.



النقد العربي الحديث

بين الحضور والغياب

صادق عبدالرحيم

فيما تستوقفنا، في مقال من مقالات الشاعر اللبناني جودت فخر الدين، إشارته إلى كثرة الكلام عندنا، في الصحف وفي غيرها من المنابر الثقافية، عن غياب النقد الأدبي، وخصوصاً نقد الشعر، يطول وقوفنا أمام قوله: «ومثل هذا الكلام يقصد غياباً (نوعياً) للنقد، لا غياباً كمياً، فمن المؤسف أن كميات ما يكتب من مقالات ودراسات نقدية، وكذلك من رسائل وأطروحات، هي كميات هائلة، إلا أنها أشبه ما يكون باللغو أو الثرثرة، لا تشكل أي فعالية حيال الأدب، الذي ترمي إلى مساءلته وتحليله»[1].

وكما استوقفنا هذا القول لأحد المبدعين، يستوقفنا قول الناقد السوري محمد عزام في مقال من مقالاته: «النقد ليس غائباً والنقاد ليسوا مقصرين، ولكن استقبال المناهج النقدية الحداثية يحتاج في مرحلة أولى إلى التنظير، ثم تلي ذلك مرحلة التطبيق والاهتمام بالإبداعات الأدبية، على الرغم من أن مطالب الأدباء لا تنتهي، فكل أديب يريد من كل النقاد أن يكتبوا عنه، وعن تجربته الأدبية، وأن يجعلوه قدوة وأنموذجاً، وإلا فإنهم مقصرون!!»[2].

وعلى الرغم من كثرة ما قرأنا وسمعنا عن الخصومات بين النقاد والمبدعين، إلا أن الأمر - كما يبدو لنا - ليس متعلقاً بخصومة قدر تعلقه بقضية، فهل النقد العربي غائب كما قال المبدع، أم هو حاضر كما قال الناقد؟

إن ما يسترعي انتباهنا أن الشاعر فخر الدين يميز، حين يتحدث عن غياب النقد وحضوره بين نقد (كمي) حاضر، ونقد (نوعي) غائب. وأن الناقد عزام، الذي ينفي غياب النقد، يميز هو الآخر، حين يتحدث عن حضور النقد،

بين مرحلتين، مرحلة تنظير المناهج النقدية الحداثية التي يستقبلها، ومرحلة تطبيقها.

ويذهب بنا الاعتقاد، بناء على التمييز الذي اتبعه كل من المبدع والناقد، إلى أن النقد (الكمي) الذي لم ينكر المبدع حضوره، هو ذات النقد الذي نفى الناقد غيابه وأكد حضوره ممثلاً في مرحلتين. ويذهب بنا الظن، بناءً على هذا، إلى أن النقد (النوعي) الذي تحدث المبدع عن غيابه، ربما يكون نقداً آخر غير النقد الذي تحدث الناقد عن غيابه. فهل تراه يصدق ظننا؟

إنه وكما استوقفنا كل من المبدع فخر الدين والناقد عزام، يستوقفنا مرة أخرى الناقد المغربي الدكتور عبدالملك مرتاض، ربما ليجيبنا على سؤالنا بقوله: «لقد راجت فكرة بين أشياع النقد الجديد أن هناك إبداعين اثنين، لا إبداعاً واحداً. الإبداع التقليدي الذي يعرفه الناس جميعاً، وهو الماثل في هذه الأجناس الأدبية مثل الرواية، والشعر والقصة، والمسرحية وسواها من وجهة، والإبداع الآخر المنبثق عن النقد»[3] حيث نكاد نجزم بأن النقد (النوعي) الذي يكثر المبدعون الحديث عن غيابه، إنما هو هذا النقد الذي يحدثنا عنه الدكتور مرتاض مادامت حاجة نقادنا إليه لا تقل، في اعتقادنا، عن حاجة مبدعينا، لاسيما حينما يمضي الدكتور مرتاض بنا ليحدثنا عمّا شاع عند بعض النقاد الفرنسيين الجدد من «أنهم حين يكتبون نقداً، كأنما يكتبون إبداعاً خالصاً، أو أن النقد في مستواه الأرقى، ليس إلا إبداعاً آخر، وذلك من أجل تخليص هذا النشاط الذهني الأدبي من القيود الثقيلة التي أريد له أن يرسف في أغلالها، ويحتمل كل أثقالها عبر القرون السحيقة، ومنذ الأزمنة البعيدة» فمبدعونا الذين يعكسون في إبداعهم توقنا، نحن العرب، إلى الإلهام والبداهة، يعكسون في حديثهم عن غياب النقد (النوعي)، كما نعتقد، توقهم إلى التخلص من قيود (التنظير).

إلا أن الدكتور مرتاض يزرع بذرة الشك لدينا في نقد كهذا الذي

يحدثنا عنه، حينما يصف لنا هذا «الإبداع الآخر المنبثق عن النقد» بأنه، وهو الذي «أضيف إلى مفهوم الإبداع الأول في بعض التمثلات الحداثية» قد «أعناه وأربكه في الوقت ذاته من وجهة أخرى»، إذ إننا ومبدعينا الذين يطالبون بحضور نقد (نوعي) إنما نطمح إلى أن يكون هذا النقد رافداً من روافد الإبداع الأول، لا قيداً عليه أو حجر عثرة في طريقه.

فهل لهذا النقد، إذا ما حضر، أن يُعني إبداع مبدعينا ويربكه، أم أن الناقد مرتاض، وقد حدثنا عن تجربة بعض النقاد الفرنسيين الجدد، قد حدثنا عن إرباك هؤلاء النقاد للإبداع لا عن إرباك النقد الجديد له؟!

لقد حدد الناقد الفرنسي «سيرج دوبروفسكي» في كتابه «لماذا النقد الجديد. النقد والموضوعية» موضوع النقد الجديد في فرنسا بأنه «ليس دراسة العالم أو الآخر، ولكنه إنتاج لخطاب تأويلي حول خطاب إبداعي، أي إنجاز لغة ثانية أو لغة واصفة - كما يقول أهل المنطق - تتحكم في اللغة الأولى (أو اللغة - الموضوع)»[4].

وبما أن هذا النقد يقوم - كما نرى - على التأويل، فإن قبولنا لنقد نوعي عربي على شاكلته، أو رفضنا له، يبدو أمراً متسرعاً لسببين: أولهما أن عودتنا إلى تراثنا العربي والإسلامي تقفنا على كثير من ظواهر التأويل في تاريخنا الإبداعي. وثانيهما أنه لا يجوز لنا أن نحكم، وبناءً على دراسات نظرية، على تجربة نقدية لم يمارسها نقادنا، فنحن بحاجة إلى تجربة نقدية عربية معاصرة قامت على التأويل، ندرك خلال درسها مدى قدرة نقدنا الجديد، ونقادنا الجدد على الاستفادة من التأويل في النقد، وندرك أيضاً انعكاس ذلك على إبداعنا ومبدعينا.

ولعل من أولويات ما يتوجب علينا فعله أن نقارن أولاً بين التأويل العربي الذي قعّد أجدادنا قواعده، والتأويل الغربي الذي قعّد مفكرو الغرب قواعده. وما نلاحظه حين النظر فيما قاله كتابنا التراثيون عن التأويل حرصهم على عدم الخلط بين قضية وأخرى، إذ نقل الكفوي (ت 1094هـ =

1683م) في معجمه (الكليات) عن الراغب الأصبهاني قوله: «أكثر استعمال التفسير في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجمل».

وبخصوص قواعد التأويل قال الكفوي: «التأويل هو ما يكون إدراكه بقواعد العربية. فالقول فيه بمجرد الشبيهين خطأ وإن أصاب فيهما، وأما استنباط المعاني على قوانين اللغة فمما يعد فضلاً وكمالاً».

ويستدرجنا الحديث عمن يجوز له التأويل إلى الحديث عن مبتدأ العمل به إذ «كان مدار التأويل في مبتدأ الأمر على النص القرآني الكريم، وقد نشأ هذا الاتجاه في النظر إلى القرآن في العصر الأموي على يد الجهم ابن صفوان»[5].

أما أهل السنة فقد ضيّقوا التأويل «واختلفوا في جوازه فمنعه قوم سداً للباب وتمسكاً بظاهر الحديث، وجوّزه آخرون لمن كان عالماً بعلوم عدتها خمسة عشر علماً، أحدها اللغة، والثاني: النحو، والثالث: التصريف، والرابع: الاشتقاق، والخامس: المعاني، والسادس: البيان، والسابع: البديع، والثامن: علم المفردات، والتاسع: علم أصول الدين، والعاشر: أصول الفقه، والحادي عشر: أسباب النزول والقصص، والثاني عشر: الناسخ والمنسوخ، والثالث عشر: علم الفقه والرابع عشر: الأحاديث المبينة لتفسير المجمل والمبهم، والخامس عشر: علم الموهبة»[6].

وتوحي هذه القيود، كما يقول الدكتور سمير أحمد معلوف، بطبيعة التأويل نفسه، فالناظر فيها يدرك أنه على المؤول أن ينظر إلى النص من وجه لغوي خالص، ومن وجه آخر خارج عن النص نفسه، غير أن قاعدته الرئيسية هي اللغة نفسها.

فإذا ما اتجهنا غرباً رأينا لفظاً كثيراً عن التأويل متداخلاً مع قضايا أخرى، وطالعنا وجه الكاتب الإيطالي المولود في الإسكندرية (أمبرتو إيكو) الذي قام بصياغة نظرية جديدة في النقد الأدبي سماها «نظرية التأويل»، وكان مبتدأ ذلك في مجموعة محاضرات ألقاها في جامعة بال سنة 1992،

ثم ألّف كتاباً استكمل فيه جوانب تلك النظرية عرف بـ «التأويل والتأويل المضاعف» سنة 1996.

لقد أقام إيكو نظريته على نتاجات السيمائيين أمثال «بورس» في أبحاثه المتصلة بالمتناهي واللامتناهي، وأقرّ أن الفكر اليوناني الذي يعد مصدراً انبثقت عنه الحضارة الغربية الحديثة في عقلانيتها الصارمة لم يكن عقلانياً في مجمله، وإنما تأسس على نموذجين فكريين متناقضين، أحدهما عقلي تمثل بفلسفة أرسطو، والآخر غير عقلي تمثل بالهرمسية والغنوصية[7].

وقد حصر إيكو نظريته في جانبين عدهما من أرقى أشكال التأويل:

الأول: جانب التأويل المتصل بالمتناهي، وهو ذلك المتعلق بالمحدود والمعين المرتبط بغاية وهدف، ومحكوم بنقطة بدء ونهاية وبمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية، إذ التأويل في هذه الحال يتأسس على منطق الإحالة، فكل علامة في النص المقروء تحيل على علامة أخرى بحسب المبدأ الذي يحكم الكون، فهذه الإشارات المرجعية أو الإحالات من شأنها تقييد اللامتناهي بحسب تعبير «بورس» لتتقلص إمكانات التأويل فيغدو عملاً غير مطلق، أو يمسي رسماً لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تُسقط، انطلاقاً من معطيات النص، معطيات تأويلة تطمئن إليها الذات المتلقية.

ومع ذلك فإن هذا الضرب من التأويل (المتناهي) ليس نهائياً، ولا ينبغي أن يكون لأنه إذا كان مثل هذا الصنيع أمراً نهائياً كان خرقاً لمبادئ التفكير العقلي، ومن ثم فهو يؤدي إلى تدمير المبادئ الذي قامت عليها العقلانية الغربية كمبدأ الهوية (أ = أ)، ومبدأ عدم التناقض (مال أن تكون (أ) ليست (أ) في الوقت نفسه)، والمبدأ المرفوع (/أ) إما صحيحة وإما خاطئة).

أما الجانب الثاني في نظرية التأويل عند إيكو، جانب التأويل اللامتناهي أو التأويل المضاعف، فهو على النقيض من التأويل المتناهي، إذ يقوم على الإشارات الحرة، والإحالات غير المعينة والعفوية، ولا يخضع لغاية.

وقد ميز إيكو في هذا الجانب بين نموذجين: النموذج الهرمسي، والنموذج الغنوصي.

في النموذج الهرمسي، كما يقول إيكو، نفي لمبدأ الهوية ومبدأ عدم التناقض والمبدأ المرفوع، وفيه تتكفئ السلاسل المنطقية على نفسها لتشكل هرماً حلزونياً، ذلك لأن الـ «ما بعد» يسبق الـ «ما قبل».

ومما لاحظه إيكو أن المقاربات الهرمسية المعاصرة للنصوص تنطوي على أن النص كون مفتوح بإمكان المؤول اكتشاف سلسلة من الروابط اللانهائية فيه، وأن اللغة عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق، وأنها (أي اللغة) تعكس عدم تلاؤم الفكر.

أما الغنوصية فإنه تقوم على ما يشبه الوحي أو ما يسميه إيكو بالمعرفة الحدسية السابقة للعقلانية، والغنوصي هو الروحي الذي يختزن قوة غير محدودة، وهو إنسان كلي قادر على الوصول إلى الحقيقة، ومن ثم يظفر بالخلاص من العالم بلا خطيئة.

والسؤال الذي لابد لنا من طرحه: ترى هل أخذ النقاد الفرنسيون الجدد في نظريتهم النقدية الجديدة بنظرية التأويل العربية، فجعلوا اللغة قاعدة رئيسية لها، ونظروا إلى النص المؤول من وجه لغوي خالص، ومن وجه آخر خارج عن النص نفسه، غير أن قاعدته الرئيسية هي اللغة نفسها. أم أنهم أخذوا بنظرية أمبرتو إيكو في التأويل؟ وإذا كانوا قد أخذوا بهذه النظرية الأخيرة، فعلى أي جانب من جوانبها قامت نظريتهم؟

إن ما يجدر ذكره في هذا المقام، أن حركة النقاد الفرنسيين الجدد، قد ظهرت على إثر خصومة نقدية ما بين «رايمون بيكار» و«رولان بارت» عام 1964، أي قبل أن يلقي إيكو محاضراته عن التأويل بما يقرب من ثمانية وعشرين عاماً، وقبل أن يصدر كتابه «التأويل والتأويل المضاعف بما يزيد عن ثلاثين عاماً. وهذا يعني سبق هؤلاء النقاد لإيكو زمنياً في الاهتمام بهذه القضية.

لقد ذهب بيكار في خصومة للنقد الجديد إلا أن الدلالات المتنوعة المرتبطة ببعضها داخل العمل الأدبي هي التي تنتج ما سماه «البنى الأدبية». وذهب النقاد الجدد إلى أنه يصعب تحقيق هذه «الدلالات التفاؤلية»، رغم تجذّر تقاليدها الأصيلة، إذ تتجاوز أبعاد اللغة حدود «ما يقوله» الإنتاج الأدبي وهكذا تدخل الكتابة ضمن هذا التصور عالماً «متعدد المعاني» لا نستطيع ضبطه والتحكم فيه[8]. وقال بارت «كل روائي، كل شاعر، مهما كان المنعرج الذي تسلكه النظرية الأدبية، يُفترض فيه أن يتحدث عن أشياء وظواهر حتى ولو أنها متخيلة، وخارجية، وسابقة بالنسبة للغة. العالم يوجد والكاتب يتحدث، ذلك هو الأدب.. وغرض النقد مختلف جداً. إن غرض النقد إنشاء عن إنشاء، إن لغة ثانية، أو لغة عن اللغة، تعمل في لغة أولى»[9].

وبذا نرى أن نظرية النقاد الفرنسيين الجدد في التأويل لم تبتعد عن نظرية التأويل العربية وحسب، بل ناقضتها كل المناقضة، لأنها لم تقم على قاعدة أن نظرية النقاد الفرنسيين الجدد في التأويل لم تبتعد عن نظرية التأويل العربية وحسب، بل ناقضتها كل المناقضة، لأنها لم تقم على قاعدة اللغة التي قامت عليها النظرية العربية، ولم تنظر إلى النص المؤول من وجه لغوي خالص كما فعلت، بل نظرت إليه من وجه آخر خارج عن النص نفسه وبعيد عن لغته.

وكما ناقضت نظرية النقاد الفرنسيين الجدد النظرية العربية، فقد ناقضت أيضاً جانب التأويل «المتناهي» في نظرية إيكو، إذ لم تجعل تأويلها مرتبطاً بغاية أو هدف، ولم تؤسسه على منطق الإحالة، كما لم تربطه بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية.

ومادامت هذه النظرية تتحدث عن النص ككون مفتوح، وعن النقد كلغة سابقة للغة فإنها تعيدنا إلى أحد نموذجي التأويل اللامتناهي الذي تحدث عنه إيكو، وتعود بنا تحديداً إلى النموذج الهرمسي حيث نرى الـ «ما بعد» يسبق الـ «ما قبل».

لقد نبهنا الدكتور مرتاض، وهو يتحدث عن تجربة النقاد الفرنسيين الجدد هذه، إلى أن هذا النوع من النقد، الذي أضافه أصحابه إلى مفهوم الإبداع الأول، قد أعناه وأربكه. فهل يحق لنا أن نوسع دائرة قوله هذا ليشمل ما قد يقع تحت أيدينا من تجارب نقدية عربية حداثية، لاسيما أن إيكو قد وسعه من قبل، ليشمل تجاربنا وتجارب غيرنا من الأمم في العصر الحديث بقوله: «لقد أخطأت القرون الوسطى حين اعتبرت العالم نصاً، وأخطأ العصر الحديث حين اعتبر النص عالماً»[10]؟ أم أنه لا يجوز لنا ذلك لأننا مازلنا، ولو في حدود الأدب والنقد، خارج «العصر الحديث» الذي يتحدث عن إيكو. ولأن نقدنا مازال - في ظننا - خالياً من تجارب كتلك التجربة الفرنسية، حيث لا يمكننا، في حال كحالنا، إخضاع تجربة غائبة عن نقدنا للدرس وإطلاق الأحكام أو إبداء الرأي؟

تحت عنوان «الرواية عند العجيلي، محاولة لتقديم الكاتب خلاف ما يرى نفسه»[11] نقرأ دراسة نقدية يقول كاتبها فيها: «وقد اعترف الروائي - يعني العجيلي - أنه بطل رواية باسمة بين الدموع، كما اعترف أنه شخصية سليمان في الرواية»، فيدعونا هذا القول إلى البحث عن المذهب النقدي الذي أقام عليه الناقد دراسته، لا لأن العجيلي ينكر دائماً أن يكون بطل أي من رواياته وحسب، بل لأن الناقد الذي يحاول تقديم الكاتب خلاف ما يرى نفسه في ذات الوقت الذي ينسب إليه اعترافاً يعمل محامياً، وهو يدرك دون ريب معنى «الاعتراف»، ويدرك أنه، كما يقول القضاة والمحامون والمحققون «سيد الأدلة» فهل اعترف العجيلي حقاً؟ وماذا قال في اعترافه؟

إن الناقد الذي يتحدث عن اعتراف العجيلي يتابع حديثه قائلاً: «وقد ذكر هذا بعد صدور الرواية بأربعين سنة تقريباً ليقول: حين انزلقت سيارتي على الطريق بين ظهر البيدر والمريجات في عودتي من بيروت إلى دمشق. فهوت منحدرة مسافة مئة وعشرين متراً قبل أن تصطدم بصخرة توقفها عن استمرار الهوى إلى حيث كان ينتظرني الهلاك، وقد أوردت هذا السقوط في

مدخل روايتي باسمة بين الدموع، ناسباً إياها إلى بطل الرواية سليمان عطاالله، هذه كانت أفكاري وقت الحادثة، أعني قبل أربعين عاماً».

إن السؤال الذي لابد لأي قارئ أن يسأله: ترى هل نجد في قول العجيبي هذا اعترافاً صريحاً بأنه بطل روايته، يماثل ما نجده في قول الروائي المغربي محمد شكري وهو يتحدث عن روايته «الخبز الحافي»: «قمت بتحويل الرواية إلى سيرة ذاتية، وجعلت من سيرتي الذاتية رواية»[12]؟ والذي يصدق وصفه بـ «سيد الأدلة»!

ليس في مقدورنا أن ننكر الصدق والصراحة فيما قاله كل من الروائيين محمد شكري وعبدالسلام العجيلي، ولكن في مقدورنا أن نلاحظ، أن ما صارحنا به الروائي شكري مختلف عما صارحنا به الروائي العجيلي. ففيما صارحنا شكري بأن روايته «الخبز الحافي» هي سيرته الذاتية، وأن سيرته الذاتية هي روايته، لم يفض لنا العجيلي بسر من أسرار حياته لا في باسمة بين الدموع، ولا في غيرها من رواياته، وكل ما أفضى لنا به، أن حدثاً جرى له، من البداهة أن يراه بعض الناس، وأن يسمع به آخرون، قد نسبه إلى بطل من أبطال رواياته. ويكمن الاختلاف في رأيينا بين ما صارحنا به كل من الروائيين في أن شكري قد صارحنا بأمر شخصي يتعلق بحياته، وأن العجيلي قد صارحنا بأمر فني يتعلق برواية من رواياته.

إلا أن الناقد يمضي مؤكداً وصف ما قاله العجيبي بأنه اعتراف منه بأنه بطل رواية باسمة بين الدموع، وأنه شخصية سليمان في الرواية، بإيراد أقوال العجيلي الأخرى المتعلقة بالرواية لا بحياته الشخصية، والتي كان قد صرح بها في الحوارات التي أجريت معه، حيث نقل عنه قوله: «كتبت باسمة بين الدموع في مدة سبعة شهور، وقد انتهت في تلك المدة لأني كنت ملتزماً بكتابتها، لصديق استكتبني تعهداً قانونياً بمدة محددة، وأخذ ينشر القصة مسلسلة في مجلته، وكنت أرسل إليه الفصل فينشره قبل أن أعرف ماذا

سيحتوي الفصل التالي الذي لم يكتب بعد، لهذا لم أكن راضياً على الرواية كل الرضى من الناحية الفنية...».

كما نقل الناقد عن الروائي قوله «وهكذا ولدت باسمة بين الدموع، أثري الروائي الأول، أن بناء باسمة، يحمل في نظري، أنا كاتبها ثغرات فرضتها الظروف الخاصة التي ألفتها فيها، وهذا لا يحول بيني وبين القول إن هذا الأثر يحمل أغلب خصائص مذهبي الروائي الذي تبدّى في رواياتي التالية، إن موضوعها كان مرتجلاً، بنيته أو تخيلته أو ابتكرته لأسوغ به العنوان الذي اخترته لتلك الرواية طبقاً للعقد الذي وقعته، أن أكتب رواية عاطفية مشوقة، لم يكن في ذهني أي تصور سابق لأحداثها، غير أن الأفكار التي عبرت عنها أفكاري التي ما كانت بنت يومها، بل حصيلة تراكم التجارب والمحاكمات والقراءات الكثيرة، كما أن طريقتي في عرض الموضوع لم تكن مرتجلة. إنها أسلوبي في مباشرة أي موضوع أعالجه عن طريق الحكاية».

وبالرغم من أن ما نقله الناقد عن الروائي من أقوال يؤكد، بسبب اقتصار الحديث فيه على الجوانب الفنية في الرواية، على أن ما صرح به الروائي من نسب حدث جرى له إلى بطل روايته، لم يكن اعترافاً بقضية شخصية، بل اعترافاً بقضية فنية، إلا أن الناقد قد يمضي إلى تأكيد صفة «الاعتراف الشخصي» على ما فعله الروائي بطريقة أخرى إذ يتحدث عن تولستوي وروايته «البعث» قائلاً: «ويرى بعض النقاد، ومنهم ألكسندر سولوفييت، أن العلاقة بين شخصية نيكيلودوف، وكاتيوشا، في رواية البعث هي سيرة ذاتية للروائي ذاته». ثم يتحدث عن كولن ولسون وكتابه «اللامنتمي» ناقلاً عنه قوله: «كان في اللامنتمي شيء من الاعترافات الخاصة بتاريخي الشخصي». وما بين حديث الناقد عن تولستوي وعن كولن ولسون، نراه يتحدث عن العجيلي ويقول، مشيراً إلى مبدع يصعب على القارئ التعرف على هويته من بين المبدعين الثلاثة الذين تحدث عنهم: «هل تظن أن اعترافات

الروائي في غير محلها؟ أبداً إنها الصراحة والصدق مع الذات أولاً ومع الآخر ثانياً».

وإزاء أسلوب كهذا الذي يتبعه الناقد لإقناع القارئ بأنه قد قبض على الروائي متلبساً باعترافه، تعود بنا الذاكرة البعيدة إلى حوار، كان الناقد المعروف محيي الدين صبحي قد أجراه مع الروائي العجيلي عام 1974، لنتذكر ونذكر قوله فيه: «في مرات كثيرة كتب بأن فلاناً «يعنيني» هو سومرست موم العرب، أو تشيخوف القصة العربية، أو مَن يقول هذا يظن بأنه يرضيني، فأجيبه بأن هذا لا يرضيني، لا ترفعاً، ولكنني لا أريد أن أكون إلا أنا، عبدالسلام العجيلي، لا فلاناً ولا فلاناً، ربما كنت أقل منهم، ولكنني أريد لي صفتي الخاصة»[13] لنتساءل بعد ذلك: أليس هذا ما عناه أمبرتو إيكو، حينما تحدث بعد عقدين من الزمان تقريباً عن مبدأ «الهوية» في سياق حديثه عن النظريات التأويلية؟ ونتساءل أيضاً، وقد أعيانا البحث عن اعتراف العجيلي الذي حدثتنا عنه الدراسة: ترى هل ذهبت الدراسة مذهباً تأويلياً، فلم يكن اعتراف العجيلي الذي حدثتنا عنه اعترافاً صريحاً، شأنه في صراحته شأن اعتراف محمد شكري، بل كان اعترافاً مؤولاً؟ وأخيراً: إذا كانت الدراسة قد قامت على التأويل، فأي مذهب من مذاهب التأويل التي أتينا على ذكرها قد تمثّلته؟

إنه ليمكننا أن نلاحظ أن كلاً من التأويل «المتناهي» الذي عرضه إيكو في كتابه، والتأويل العربي قد تمم كل منهما الآخر وفسّره. ففيما تمسك التأويل المتناهي بمبدأ الهوية القائل أن (أ = أ) فقد رفض العرب في تأويلهم قيامه على مجرد «الشبيهين».

وفيما اتفق كل من العرب ومذهب التأويل المتناهي على أن على المؤول أن ينظر إلى النص من وجه خارج عنه، اشترط التأويل المتناهي أن يكون هذا النظر قائماً على معطيات النص، وهو الأمر الذي لم يخالفه العرب وإن اشترطوا أن يكون هذا النظر قائماً على لغة النص تحديداً.

فإذا ما عرضنا الدراسة التي بين يدينا على هذين المذهبين، بدا لنا أنها قد قامت - كأي دراسة تأويلية - على مساءلة النص من وجه خارج عنه. والسؤال الذي لابد منه هنا: ترى هل ربطت هذه الدراسة فرضياتها التأويلية بمعطيات النص ولغته، كما تقضي بذلك نظرية التأويل المتناهي ونظرية التأويل العربية؟

لقد تحدث العجيلي في النصوص التي ساءلتها الدراسة عن أثره الروائي الأول، وعن ظروف تأليفه وطريقة بنائه وعن أفكاره وأسلوبه، إلا أن الدراسة لم تقم تأويلها على هذه المعطيات، أو شيء منها، فقد أغفلتها جميعاً، واتخذت لنفسها موقعاً ينأى بها عن قدر نأيها عن المذهب التأويلي، إذ تحدثت عن «الروائي» لا الرواية.

ومن ناحية أخرى فإننا لا ننكر بأن الدراسة قد حاولت أن تقيم تأويلها على «اللغة»، إلا أن محاولتها هذه قد باءت بالفشل لأنها خرجت عن قواعد اللغة التي حاولت أن تقيم تأويلها عليها. وقد بدا هذا الأمر واضحاً في حديث العجيلي عن «واقعة» جرت له نسبها إلى بطل روايته، وحديث الدراسة عن «وقائع شخصية، جرت له، وكتبها في أسلوب خاص فيه المزيج من الخيال والواقع». وقد فعلت الدراسة الشيء ذاته حينما احتجت بقول «بعض» النقاد: أن رواية البعث سيرة ذاتية لمبدعها تولستوي. احتجاجها بقول قاله النقاد جميعهم. وكررت الفعل ذاته حينما نقلت عن كولن ولسون قوله: «كان في اللامنتمي شيء من الاعترافات الخاصة بتاريخي الشخصي» واحتجت به احتجاجها بقول مؤلف عن كتاب له: في كتابي كل الاعترافات الخاصة بتاريخي الشخصي.

وما نخلص إليه أن الدراسة التي لم تقم تأويلها على معطيات النص، ولم تنجح في إقامته على لغته، قد أقامت هذا التأويل على النظر إلى النص من وجه واحد خارجه فمن أي وجه نظرت الدراسة إلى النص إذاً؟

لابد للذاكرة أن تعود بنا، مادمنا نتحدث عن النقد العربي الحديث،

إلى النقاد الفرنسيين الجدد الذين يعتقدون أن لغة النص الأدبي «تتجاوز حدود ما يقوله الإنتاج الأدبي»، وأن لغة النص النقدي، كما قال بارت، «لغة ثانية، أو لغة عن اللغة». ولا نظن أننا سنكون مخطئين في عودتنا هذه مادامت الدراسة التي بين يدينا قد نظرت إلى لغة النص الذي ساءلته، سواء ما قاله العجيلي، أو بعض النقاد الروس، أو ولسون، على أنها لغة تتجاوز حدود ما يقوله الإنتاج الأدبي، ومادامت قد جعلت من لغتها النقدية لغة ثانية.

إلا أن ما رأيناه من نفي الدراسة لمبدأ الهوية، ومزجها لشخصيات كل من تولستوي والعجيلي وولسون لتشابههم في الصفة الإبداعية، لابد أن يعيدنا إلى ما تقدم من حديث أمبرتو إيكو عن أحد نموذجي التأويل اللامتناهي، لاسيما أنه لا يذكر فيما يذكر من خصائص النموذج الهرمسي اعتقاده بأن اللغة «عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق» وحسب، وهي الخاصة التي يلتقي فيها هذا النموذج مع نظرية النقاد الفرنسيين الجدد، بل يذكر من خصائصه نفيه لمبدأ الهوية أيضاً. ولهذا يمكننا القول: إن الدراسة النقدية الجديدة التي بين يدينا، والتي قامت على التأويل، قد ذهبت في تأويلها المذهب الهرمسي الذي ربما أقام النقاد الفرنسيون مذهبهم عليه.

لقد نقل عن النقاد الإنكليز قولهم وقد وصلهم مذهب هؤلاء النقاد: «هذا نقد فرنسي»، فهل لنا أن نقول عن الدراسة التي هي موضوع درسنا الآن وأمثالها إنها النقد العربي (النوعي) الذي يكثر الكلام عندنا عن غيابه؟ أم نقول: إنها وأمثالها النقد العربي الذي لم ينكر أحد من النقاد أو المبدعين حضوره، حتى وإن صعب عليهم أو على بعضهم التمييز بين ما وصفه الشاعر فخر الدين باللغو والثرثرة، وما وصفه الناقد عزام بالنقد في مرحلة التنظير، لاسيما وأن الدراسة قد أطلقت على نفسها وصف «محاولة»؟

إنه لا يحق لكاتب هذه السطور أن ينفرد بالإجابة على أسئلة كهذه من بين عدد لا يحصى من النقاد والمبدعين في وطننا العربي، لكن من حقه أن

يختم دراسته هذه بالحديث عما عاناه من إرباك في بحثه عن منهج الدراسة، ففي إحدى قراءاته المتعددة لها خيل إليه أن الناقد ربما اعتمد فيما خلص إليه من اعتراف العجيلي بأنه سليمان عطا الله بطل روايته باسمة بين الدموع على أقوال أخرى للعجيلي، شكل غيابها عن الدراسة لسبب ما الحلقة المفقودة فيها، فكتب إلى الروائي سائلاً: «هل اعتمد السيد خلف على أقوالك هذه وحدها ليصنف هذه الرواية في عداد الاعترافات الشخصية، أم أنك قلت شيئاً آخر؟» فرد الروائي عليه قائلاً: «باسمة بين الدموع، كما توقعت أنت، ليست سيرة ذاتية لي. حادث السيارة جرى حقاً لي. وهناك صور في الرواية لشخصيات عرفتها أو كانت لي علاقة بها، ولكن كثيراً أن شخصياتها ومن أحداثها متخيلة بالكامل. الأفكار من علمية وسياسية وأخرى تتعلق بالعلاقات العاطفية، أفكاري حقاً ولكن سليمان عطا الله ليس أنا قطعاً».

لقد أدرك كاتب هذه السطور، بين السؤال الذي طرحه والإجابة التي تلقاها، كما لم يدرك من قبل، كيف أمكن للنقد الفرنسي الجديد، وكيف يمكن لأي نقد آخر على شاكلته أن يُعني الإبداع الأول ويربكه!

الحواشي

1) أي نقد أدبي هو الذي نفتقر إليه.. وأي أدب؟ جودت فخر الدين، جريدة الحياة، العدد (14967)، الإثنين 2004/3/29.

2) النقد تابع للإبداع..، محمد عزام، جريدة «النور» السورية، العدد (155) الأربعاء 2004/6/17.

3) النقد والإبداع وما بينهما، د. عبدالملك مرتاض، جريدة الرياض، العدد (11476) الخميس 1999/11/25.

4) النقد الجديد في فرنسا، عبدالجليل غزالة، مجلة «علامات في النقد»، المجلد الثاني عشر، الجزء (47) ص 251.

5) حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز، د. سمير أحمد معلوف، إصدار اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عام 1996، ص 254.

6) المصدر السابق ص 255.

7) أصول نظرية التأويل عند أمبرتو إيكو، د. أحمد علي محمد، جريدة «الأسبوع الأدبي»، دمشق العدد (911)، السبت 2004/6/12.

8) النقد الجديد في فرنسا، مصدر سابق، ص 249.

9) عالم الكتب (هوامش) جريدة تشرين، العدد (8973)، الأربعاء 2004/6/23.

10) من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، ت: رشيد بنحدو، جريدة «المستقبل»، العدد (1627)، الأربعاء 2004/6/23.

11) الرواية عند العجيلي، محاولة لتقديم الكاتب خلاف ما يرى نفسه، خلف محمد خلف، جريدة المحرر، العدد (435)، السبت 2004/2/21.

12) محمد شكري: «الخبز الحافي» ليس أفضل ما كتب، جريدة الحياة، العدد (13825)، السبت 2001/1/20.

13) مجلة «المعرفة» وزارة الثقافة - دمشق، العدد (146)، نيسان 1974.



دلالة المكان

في قصيدة النثر

إبراهيم اليوسف

يتناول د. عبدالإله الصائغ في دراسته الجديدة «دلالة المكان في قصيدة النثر نصوص بياض اليقين» لأمين أسبر نموذجاً، وهي الدراسة التطبيقية التاسعة بالنسبة إلى الناقد الصائغ بعد سلسلة من الكتب النقدية، بل والإبداعية أيضاً.

يرى المؤلف، بداية، أن إشكالية التجنيس قد تطرق إليها أفلاطون (ت 347 ق. م) دون أن يحدد مفهوماً معيناً لمقدمة الجنس، بيد أن أرسطو 322 ق. م، أومأ إلى الأجناسية الأدبية من خلال تقسيمه للشعر إلى: ملاحم وملهاة وأناشيد الديثرمبوس التي كانت تغنى في باخوس عادة.

والمؤلف يجد أن الشعر العربي قد تطور عبر ثلاث مراحل هي: سجع الكهان - الرجز - الشعر - وأن لا ضير من أن (يضمّ الشعر قصيدة النثر في حاضنته، مادام أنه قد فعل ذلك من قبل دون حرج، لاسيما وأن ألفية «ابن مالك» أنموذج صارخ عن وجود شعر بلا شعرية، كذلك أن (اللوحة التشكيلية) هي شعرية بلا شعر...!

وأن تقسيم الأدب إلى أجناس، إنما هو، محاولة (لإسكات الأصوات القائلة بوحدة الفنون) بل والأخطر من ذلك إعادتهما إلى أرومة فاشية، أو نازية، كمرجعية نظرية، وإن تجلببت التقسيمات فيما بعد بلبوس العلم والمنطق الأكاديمي، وأن أهمّ ما يستخلصه الدارس في مقدمته النظرية هذه، التأكيد على المفهوم الأرسطي في هذا المجال، وهو أن الشعر من الفنون اللغوية وبهذا فـ (الشعر إذاً، جنس، والنثر جنس، وهما مثل خطين متوازيين قدر عليهما ألا يلتقيا).

وتأسيساً على ما سبق (إن قصيدة النثر، تمثل حالة مروق لا تشاكل الشعر، ولا تشاكل النثر، وأنها جنس «مخنث» أي منفعل بنفسه مثل الحية،

فيه صفات الشعر، وصفات النثر معاً، وأن تسمية الشعراء المحدثين لقصائدهم النثرية بأنها نصوص تأتي نتيجة إدراكهم تمايز هذه الكتابات عن النصوص التي يخيل إليهم بأنها منتمية إليها...).

إشكالية الإيقاع

يؤكد الدارس، أن إيقاع قصائد (بياض اليقين) قائم على عروض جديدة، وهو ما أطلق عليه (العروض البصري) الذي يحول الموجات البصرية إلى موجات سمعية، استناداً إلى قدرة المتخيل على وضع التماثل في اللاتماثل، وفقاً لمقولة ارشيبالد مكليش.

ويمثل مسالك (بياض اليقين) في الإيقاع البصري الآتي:

1 - التكراران: البصري والدلالي، المتجليبان في تردد: الحرف أو الكلمة أو العبارة أو الصياغة أو البياض أو النقاط (علامات الترقيم بعامة).

2 - التصاقب المتأتي من: الجناس التلقائي أو الحروف المتشابهة بصرياً مثل د ذ/ س ش/ ص ض إلخ... فضلاً عن تصاقب مخارج الحروف.

3 - استثمار المفاتيح الاستهلالية للقصيدة من نحو الاستهلال بحرف جر تنهض عليه البنية الإيقاعية أو الدلالية أو الصورة ومن نحو الاستهلال بفعل.

4 - تبادل الأثر والتأثير بين خفاء الغاية وتجليها شكيل ذلك التنكير والتعريف والتنافذ بين الصور الوقعية والصور المجازية.

5 - الاتكاء على مرجعية الحواس وحماسيتها بتوظيف الصور الفنية: البصرية والسمعية والشمية واللمسية والذوقية فثمة غالباً شفرات تغذي التلقي الحسي، لتمنح ذاكرة التلقي شحنات إضافية، مركزها المرجعية المشتركة بين النص وقراءته وشيء من ذلك مثل مركزية اللون في صياغة النصوص.

6 - الاجتهاد في طول الشطر الشعري أو قصره، بما يحقق رغبة النص في محاكاة معطي اللوحة البصرية.

7 - تصاقب ملحوظات الكلمات لتماثل رغبة (بياض اليقين) في استثمار وهلات الشعر الأولى المخبأة بين السجع والرجز.

8 - الإيقاعات التلقائية: وأمر هذه الإيقاعات بيّن (بياض اليقين) على نحو يشكل درجة أكثر من الاعتيادي، وأقل من الظاهر.

وماذا بعد أول البياض؟

يبين الناقد، أن الدعوة إلى موت المؤلف لا تعني إغلاق النفق/ المعتم في وجه محلل النص، وإنما هي دعوة علمية للتخفف من أعباء الهوامش التي تهبط النص، لمسوغات شتى، وسيطل المفتاح الرئيسي Master Key بيد منتج النص أو ضميره، فهو مالك أسرار البنية.

ومن أجل ذلك فإن الناقد يحاول أثناء دراسته (بياض اليقين) إقصاء كل ما هو خارج النص بغرض التفرغ للنص، دون التمكز على آليات مناهج التاريخ وعلم النفس والاجتماع والإيديولوجيا ويرى مرجحاً، وعلى سبيل الاستنتاج القائم على استقراء النصوص إن (بياض اليقين) برم من هالات تقديس المألوف والمعتاد والمنمط لحاجته إلى الصراخ في وجه المدنس الذي يتظاهر بالمقدس - ويرى - أنه هنا تحديداً تكمن مركزية المعنى في - بياض اليقين - ذلك لأن الحداثويين لم يفكروا بموت الشعر العمودي أو شعر التفعيلة، فيما إذا انطلقوا من الأصالة، المشروطة بالحرية، مادامت الحرية لا تكرس بأي حال من الأحوال سبيلاً واحداً للتعبير نزولاً عند مقولة (دع مائة زهرة تتفتح ثم اختر زهرتك المفضلة).

بل إن هاجس الشعر الحداثوي الأصيل - على الدوام - هو التواصل مع هموم الناس الطيبين من خلال شعرية مونقة. قوامها جماليات البنيتين:

الداخلية (المعنى) والخارجية (الشكل) وغاية المبدع اليوم ليست واحدة، وإنما هي غايات متداخلة، فالمتلقي ليس تقليدياً كما كان، بل هو متلق حداثوي، لا يميل إلى تبويس اللحى، ولا يأنس إلى النصوص المقعّرة، إنه منتج ومخرج معاً.

وإن شعرية النص الحداثوي هي شركة بين النص، والمتلقي، ولن يؤسس الشعر الحداثوي المنحاز إلى هموم الوطن شعريته على شعرية الماضي، أو شعرية المستقبل المزعوم، ولم تنشأ نصوص (بياض اليقين) اصطناع قطعية مع الإيقاع الذي يتمثل نسغ النص الشعري عن كل الأذواق، ولكن الجديد هو اجتراح إيقاع جديد قائم على التناغم بين الصياغات والقوالب والصور والحروف، مع استمثار واع، أو غير واع، لأقصى شحنات الإيقاع البصري.

دلالة المكان في بياض اليقين

حول (حساسية المكان في بياض اليقين) يرى الناقد أن الزمان أزمنة، والمكان أمكنة، بحسب التأويل، والتلوين، ولكنهما مع التباين والتشابه، يمثلان دائرة واحدة، حتى نحت (الزمكان) حلاً وسطاً، لإشكاليات لا حصر لها! منهجية، فكان أن استأثر الزمان لمسوّغات دينية متصلة بوعي الإنسان الأول بالملاحظة والمقاربة والدراسة، هما ثمر مباحثات معمقة قالت الكثير الكثير عن الزمان، الذي يعني: الله في الدين، والجريان في الفلسفة، والدائرة في الرياضيات الفلكية والدهشة في الشعر، وقد احتفل الشعر الجاهلي بثنائية (المكان/ الزمان) احتفالاً ملفتاً للدارس.

وإذا كان دارس الشعر الجاهلي لا يستطيع أن يجد مكاناً لا يسطع فيه الزمان ولا زماناً لا يحده المكان، فالاثنان في روع الشاعر القديم حالة واحدة. فالجاهلي قتيل المكان، وقاتله، وسيده، وعبده...!! تماهى الزمان في مرجعيته مع المكان لتكون الحصيلة (المكان هو الإنسان نفسه)!! وقد تسابق علماء الشعر الكبار في مضمار الكتابة عن المكان، وانعكاسه على الزمان

والشعر فأنجزوا عدداً من الكتب المهمة مثل (الدينوري في كتابه الأنواء في مواسم العرب والمسعودي في أخبار الزمان وعجائب البلدان والبيروني في كتابه الآثار الباقية عن القرون الخالية). وإن علماء الشعر قد لاحظوا أن الشعراء العرب القدامى ابتداءً من ابن خذام مروراً بامرئ القيس، وانتهاءً بلبيد المخضرم، قد وقفوا على الأطلال (المكان الغائب) ليبكوا لإنسان الفن والذكريات الفتية والفرح والمرح والعبث.

وفي العصر الحديث - كما يقول الناقد حرفياً أيضاً - تأججت الدراسات المكانية على جهود الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار (1962-1884) ضمن أطروحته الثمينة (جماليات المكان) التي قامت على فكرة (أن الحدوس نافعة جداً فهي تفيد في هدم نفسها) مستثمرة التحليلات السايكولوجية للنار، والماء، والأحلام، والهواء، والنوم، والأرض، والسكون، واللغة، فكشفت عن أحلام اليقظة مرتبطة بـ «جدول الديمومة» مما دعا باشلار إلي القول بضرورة تفعيل نصوص أحلام اليقظة في الشعر.

التعامل مع المكان

يكتب الناقد، تحت هذا العنوان مؤكداً، أن بياض اليقين قد تعامل مع المكان بآليات المجاز والرمز، والمرجعية المشتركة، بين النص ومتلقيه، فالمكان هو الزمان، والوطن، والحلم، والفتاة الجميلة والإحباطات. كما تعامل مع النص المكاني، وفق مفردات العفوية عززت الرؤية وقاربت الموضوع.

وينتبه الناقد، بذكاء بالغ إلى استثمار البياض لشحنات حروف الجر - في بياض اليقين - يعيد إلى ذاكرة التلقي، مقولة الاندغام بين فكرة الحرف، الذي هو طرف الجيل أو الشيء، وبين المكان. فالحروف وظرفا المكان والزمان، إن هي إلا أدوات لا يظهر معناها إلا في محمولات المكان والجملة معاً.

استحضار المكان

لعل الأوراق نفسها تقرأ المكان، ممسكة بالخيط الذي يقود إلى مغارته، مع إدراكها أن لكل قراءة وسائلها لهتك الهمّ المركزي، والهم المركزي هموم صغيرة تجمعت وتقاربت وتجاذبت، وتداخلت وشكلته دون أن تغادر حقوقها فالوطن - هماً مركزياً - هكذا يمضي الناقد حرفياً لا يلغي هموم المرأة، أو الحلم، ولماذا يلغي ذلك، وهو لن يتعزز إلاّ بها، والمكان - هماً مركزياً - يتكئ كثيراً على مشاغل النص الأخرى، ومباهجه الدلالية، فهو استناداً إلى هذه، لن يخشى إيماءات الزمان والمرأة والحلم، والبوح...!

صورة المطاولة المكانية

إن البنية الشعرية - كما يؤكد الناقد - حرفياً أيضاً - إنما هي حاصل بنيات متعددة، تجتهد كل واحدة في ابتكار الهموم الوجودية والجمالية للاستئثار بقلب المتلقي، كما استأثرت هي بقلب الشاعر وحين تصطنع مقاربة مع النصوص، وفق ظاهرة المكان، التي امتدت نصوص الديوان فإن علينا إلغاء الشعريات الأخرى. التي تتاكف شعريات المكان، حيث يلاحظ:

1 - بروز وحدة النص في بياض اليقين.

2 - أسماء الناس.. الأنبياء والقديسون والأئمة والقادة والنجوم.. داخل النص تحيل متخيل المتلقي إلى سانحة استحضار المسمى من مكانه وزمانه، واجتراح حالة ثالثة ليست حالة الاسم الأولى، ولا حالة الاسم الثانية، وإنما هي حالة اندغام الاثنتين في حالة واحدة.

3 - إن الأمكنة في بياض اليقين ليست الأمكنة التي قرّت في مرجعياتنا، إنها - باختصار هي.. وليست هي!! هي أمكنة في متخيل النص، قبل أن تكون أمكنة في مساحة الجغرافية، ولأن الأمكنة كذلك، فهي لا تلتقي

علي الخارطة، أو على الواقع، ولكنها تلتقي في حلم النص، وإشاراته، فالقدس تساكن الكوفة، وبغداد تعانق دمشق، والقائمة طويلة.

ويورد الناقد تحت عنوان: تأسيس الظهور الأول للاسم أسماء مثل - القدس - اليمن - ضيعتي - ويحدد أرقام صفحات كل اسم على حدة ليبين لنا أن الديوان قد بدأ بمفردة: الجسد - وأنه قد انتهى بمفردة السلام في نهايته، وأنه بين (الجسد والسلام ثمة الوطن دائماً، ذلك المكان الذي أردناه سلاماً وأرادوه خراباً) فالنصوص بثت مئات الأسماء، وأطلقتها لتناقض من تشاء وتعاقب من تشاء، لكي تقول الأسماء، بمكانتها الإحالية، كلاماً مسكوتاً عنه لم تقله النصوص..

قارئ.. في الوطن الكبير
يبحث عن فسحة،
من التفكير..
والرسم
والتعبير
المادة..
والرموز..
والأصوات..
هدايا.. ملكية مشروعة،
لمن أتذكر

الصورة الملونة:

يولي الناقد اهتماماً كبيراً بالصورة الفنية فهي بؤرة جمالية كبرى، تشدّ أجزاء متخيل النص إلى بعضها، فهي نسخة أخرى للواقع، أجمل منه أو

أقبح، لأنها لا تسعى لمحاكاة الأشياء كما هي، وإنما محاكاة الأشياء كما ينبغي أن تكون، وسبيل الصورة إلى ذلك تعادلية سحرية بين المجاز والواقع، ويستمر قائلاً بهذا الصدد: وقد تحدث عنها - أي الصورة - أرسطو، باستفاضة في فن الشعر وفن الخطابة، وإذا انبثق العصر الجاهلي في الذاكرة الشعرية، كانت الصورة معياره الذي لا معيار سواه، ثم قعّد الجاحظ أهمية الصورة في الشعر فنص على أن (الشعر صناعة وضرب من الصباغة وجنس من التصوير) ومازالت الصورة، وستظل، أهم المداخل لشعرية النص، فالشعر الجميل إنما هو شعر صورة جميلة، وليست الصورة هي: المثالية، أو الأيقونية، وإنما هي الصورة الجمالية التي تتألق لإضاءة النص، واستثمار طاقاته لإيصال الحقيقة الشعرية من المنتج إلى المستهلك..!

وعلى ضوء هذا التعريف المستفيض يرى أن الصورة في الديوان كما قال د. عبدالعزيز المقالح (تتميز نصوص الديوان الجديد بالألق العميق وبالغموض الهادئ والشفيف) وذلك بعد أن أشر حالات التماهي بين النصوص واللوحات ناهيك عن وسائل البيان التي تندغم من أجل إيناق الصورة والأسماء تتحرك في المسميات، تتحرك في الأمكنة، والأمكنة تتحرك في الدلالات والأحداث. وإن نسبة كبيرة من صور البياض تستند في حرارة ألوانها، وحدة خطوطها إلى الحركة التي تحيق عادة بالصور الفنية، وبخاصة المكانية وتسمها بالسكونية، إلا أن نمو الصور المكانية هنا، قد اعتمد على ظواهر مثل: التماهي - التجسم - التراسل - التجسيد - الكناية - التشبيه - الإيقاع الداخلي - بما يخلق من كل هذه الظواهر مجتمعة إيقاعات على مستوى الدلالة وفضاءات النص، فقصيدة النثر تسوّغ دائماً تجنيسها مع الشعر وتزود المتلقي ببدائل إيقاعية تنسيه إيقاعات التفعيلة..

ما وراء المكان:

يؤكد الناقد أن الشاعر على الرغم من أنه يقدم قصيدة نثرية، مونقة

الصور يحقق على امتدادها تلك الجمالية العالية، إلا أن كل ذلك موظف من أجل رؤى لم يساوم عليها البتة، حيث هناك هم وحلم واضحان لا يتجاوزهما الشاعر، بل ولا يتنكر لهما و«إن الأيديولوجية» في - بياض اليقين - تحذر الطيبين من مغبة ترك المكان دون مكين.. من مغبة انتظار المعجزة..»، فالطيبون مسلوبون في المكان، وهم الأكثر عرضة للأذى القادم مع المخلوقات غير المرئية التي تلوث وتغتال وتعرّض دون أن تراها عين.. من هنا.. جاءت بعض الصياغات منسجمة مع طبائع النثر، عن أنها لم تتخل عن المنجز الشعري.

ملاحظات سريعة:

1 - لعلي عبر مراجعاتي - بعامة - أحاول الاعتماد على لغة الكاتب الذي أتناوله، وأتخير الخلاصة المفيدة بالنسبة إلى قارئ المراجعة، مجزّأة حرفياً، كي تكون بمثابة دليل إلى عالم المؤلف، متحاشياً قدر المستطاع ضروب التأويل التي لا تخدم المرجو أصلاً من هكذا قراءة.

2 - حقيقة أن هذه الدراسة تقترح معجمها الخاص ضمن هاجس الناقد في عملية تأصيل عدد من المصطلحات - التصاقب - ايناق الصورة - تبهيظ النص.. إلخ.

3 - إن دراسة المكان - كما يؤكد الناقد لا تنفصل البتة عن عدد آخر من أدوات النص، فهي لا تنفصل عن الصورة واللغة. بل والإيقاع والرؤى أيضاً وتأتي فكرة طرح هذا الرأي هنا مقنعة، دون أية مقدمات استعراضية لفلسفة هذه المقولة المركزية حقاً.

4 - إذا كان الناقد منذ مفتتح دراسته: أول البياض - لا يخفي حالة تواد مع - الديوان - تظهر في أول الصفحة من دراسته، بل منذ الأسطر الأولى، وكان من الممكن أن يرجئ هذا الموقف، أو الأحكام المسبقة حتى يفرغ من

معالجاته النقدية، لتأتى أكثر إقناعاً، إلا أن هذه الخلاصة - والتي هي في مظنتي - لم يبدأ منها، قبل دراسته، وإنما انتهى وفرغ إليها بعد أن أعمل أدواته النقدية، وحاور ملامح النص مطولاً، وإن كان الترتيب على هذا النحو مفاجئاً، بل صادماً، وناسفاً لمقولة بارت (موت المؤلف) والتي يوردها حرفياً أثناء الدراسة..

عموماً، يمكن القول، وباطمئنان: أن هذه الدراسة التطبيقية التي قدمها الناقد، لتعد بحق ثمرة جهد كبير، بل وإنها إحدى الدراسات الموفقة جداً والتي لا تتعكز على مقولات مسبقة - بشكل استراتيجي - ولا تتفيأ في ظلال هياكل نقدية، منخورة، مكرورة، على نحو بروكروسي عسفي... وهي علامة مائزة، تسجل لهذه الدراسة المهمة جداً ... وبكل تأكيد...



في «التحليل النصي» لرولان بارت



إبراهيم الحجري

عن منشورات الزمن، وفي إطار سلسلة ضفاف، صدرت الترجمة الأنيقة لمنجزات رولان بارت المطبقة على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة تحت عنوان (التحليل النصي)، ترجمة وتقديم الأستاذ عبدالكبير الشرقاوي الذي عودنا على التوغل في الأسفار الغربية كاشفاً أسرار اشتغالها للمتلقي وآليات تفاعلها مع المناخ الثقافي العام الذي ميز مراحل صدورها، ومن هنا تبدو وعورة المسالك التي يجتازها المترجم المحنك للعبور إلى ثنايا السفر المُتَرجَم، إذ لابد من هضم الأنموذج السائد لحظتها ووضع نصب الأعين التطاحنات المفهومية والإيديولوجية والمنهجية دون نسيان الطموحات والرهانات التي كانت تستولي على ألباب مثقفي المرحلة.

وهذا ما سعى إليه عبدالكبير الشرقاوي من خلال التوطئة التي صدَّر بها ترجمته للكتاب واضعاً المتلقي من خلالها في صورة ميزت الفترة التي صدر فيها عمل بارت، وسنقف على ما ورد ضمن المقدمة من خلال ثلاثة مستويات: (الجرأة - التحدي - القراءة الفاعلة).

الجرأة:

وضعتنا بوابة التقديم في خانة الصعوبات التي اجتاحها بارت حينما تناول في أبحاثه نصوصاً دينية تصنف ضمن دائرة المقدس الذي لم يكن من الهين العبور إليه إلا من طرف ذوي الاختصاص الديني المقتصر على آباء الكنيسة، وغير خاف ما تعرض له الباحثون والمفكرون حينئذ من مضايقات سلطة الكنيسة... ولم يفت المترجم الإشادة بالدور الريادي الذي لعبه بارت في خدمة التناول النصي وتحريره من أوهام وقيود «المسلف» والأحكام

المسبقة والسياقات الآتية من مجالات علوم أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع.. وقد تسلح بارت وغيره من مجايليه بترسانة من المفاهيم أمتحتها النظرية البنيوية من مناهج العلوم الحقة التي أثبتت جدارتها في الساحة كالفيزياء والبيولوجيا.

التحدي:

لم تكن ثائرة أعداء البنيوية قد غفت بعد حينما بدأ بارت عمله هذا، حيث كانوا مايزالون يروجون فكرة قصور البنيوية بوسائلها العلمية البحتة المستوردة من علوم أخرى، عن تفكيك بنى النص الأدبي بمتاهاته الدلالية وتعرجاته الأسلوبية، وقد حاول بارت إثبات فعالية قناعاته النظرية وإجرائية أساليب التحليل البنيوية، ليس فقط في كشف أغوار النص السردي، بل حتى في تناول النص الديني الذي كان من قبل أرضاً لا يجرؤ حارث على سلك روابيها وأتربتها.

القراءة الفاعلة:

يعتقد بارت بما يشبه اليقين أن القارئ ليس أداة استهلاكية بل له ما يؤهله لأن يكون قوة إنتاجية، ويقترح استغلال طاقات النص ومكوناته بعيداً عن القراءة التأويلية التي تبحث في النص عن شيء منشود قبلياً، وعن التصور المسبق «المسلف» دون أن يخفي صعوبة التعامل مع النص الأدبي لكونه يحمل دلالات متعددة متباعدة أو متقاربة ولكونه فضاءً هائلاً لتولد البنى وتفاعل المعاني، ولكونه يتعامل في إطار تشكله مع لغة غير اعتيادية تبني على الإيحاء والانزياح.. إن بارت يعتبر القارئ معولاً ينقب في النص عن البنية structuration بمعنى الحركة الدائبة التي تشكل النص وتشرع أبواب تفاعله مع النصوص والأنساق الثقافية، إن التحليل النصي عند بارت

يرفض مبدئياً إغلاق معاني النص وتجميد توالده الدلالي، ومن هنا يختلف هذا التصور عن مفهوم التحديد الذي يقتصر على وضع ملامح خارجية للنص.

صفوة القول، بالنسبة لبارت، إن التحليل النصي هو عتبة أساس عبرها يمكن للمناهج الأخرى أن تتحدر إلى النص، أما المحلل فهو ينتج نصاً جديداً هو النص الواصف، الذي يعكس في الحقيقة النص الأصلي في منتهى تحرره من القيود، وبشكل أدق فالتحليل النصي يمنح للقارئ فرصة تحرره من تراكماته النسقية، وبالقدر نفسه يتيح له أن يكون متلقياً منتجاً وفاعلاً.

أول النصوص التي اشتغل عليها بارت هو نص «أعمال الرسل 10-11» الذي هو نص ديني يقوم على أساس الإبلاغ والإرسال، وهو أمر قصد من خلاله الباحث إدراج النصوص الدينية في شبكة النصوص السردية، وقبل بدء عمليات التحليل استطرد بارت في شرح موقفه من التحليل النصي الذي توخاه وبيّن مطامحه وغاياته من هذا الطرح كاشفاً الصعوبات التي اعترضت سبل بحثه كما فضل أن يسميه، ولم يفت الباحث الحديث عن خصائص التحليل البنيوي للسرد متطرقاً لذلك من خلال أعمال كبار الرواد بدءاً بأبحاث الشكلانيين الروس مروراً بياكبسون وبروب وستراوس وغريماس وكريستيفا وتودروف وغيرهم. ولعل نجاح أطروحات هؤلاء هو ما شجع بارت على الإدلاء بدلوه في هذا الجب العميق حيث عمد في كثير من المواضيع، في هذا المبحث، إلى التخوف والاعتذار عما قد يلحق أعماله من خلل أو هفوات وهذا منطق يستلزمه البدء.. وقد نبه بارت إلى تناوله لهذا وباقي النصوص، لن يكون بغرض التفسير لأن ذلك من اختصاص المناهج التفسيرية، ولن يكون بقصد التأويل لأن النص الديني يؤول نفسه ويوحي بمعناه بصفة شخصية، إنما يتغيا الوقوف على البنيات الفاعلة في النصوص أي شكلها الذي قد يميز أكبر عدد من النصوص المتناولة، كما رصد الباحث أهم المبادئ والترتيبات التي يعتمدها التحليل وقد أجملها في أربع نقاط:

1 - مبدأ الصورنة: ويهدف هذا المبدأ إلى الوقوف التجريدي الصوري على أهم البنيات المشتركة للدلالة التي تستوطن ما وراء اللغة السردية الظاهرة.

2 - مبدأ الملاءمة: من أهداف التحليل كشف الاختلافات والتشابهات بين بنيات المحكيات الإنسانية.

3 - مبدأ التعددية: ليس هدف التحليل البنيوي للسرد، إثبات المعنى الوحيد للنصوص، بل إثبات إمكان المعاني وتعدد المعاني أو المعنى باعتباره متعدداً .. إنه كينونة المتعدد.

4 - ترتيبات إجرائية: ينفي بارت أن يكون ما يعتمده منهجاً، وإن كان ينتمي إلى ذلك، لذا فهو يقترح إجراءات هامة. أولها تقطيع النص، بما يسهل عملية التحكم في شذرات النص، وكذا التنسيق بين هذه الشذرات والبحث عن الروابط المنطقية بينها، لأن النص نسيج يتراص في إطار جدلية من الترابطات المتفاعلة.

بعد هذه التوضيحات الجذرية يقتحم بارت النص الأول الذي حددناه سابقاً، وأول ما بدأ به هو ضبط قضية الأنساق المشكلة للنص نذكر منها: النسق السردي، النسق الزماني، النسق المكاني، النسق الافتتاحي، النسق التاريخي، نسق أسماء الأعلام، النسق البلاغي، نسق الأفعال، نسق إقامة الاتصال، النسق الباطني، نسق اللغة الواصفة [التلخيص، التمطيط، بنية الرسم البياني: (تعميم ونشر النص بواسطة تكثير التلخيصات)] .

ويتابع بارت مبحثه في الفصل الثاني بتحليل نصي لسفر التكوين (32-33-23) المعنون بـ (الصراع مع الملاك) وذلك بشكل مغاير، حيث اعتمد هنا على تحليل المتواليات عن طريق جرد وتصنيف الصفقات التي تميز الشخوص. ثم جرد وظائفها وأخيراً تصنيف أفعالها، وقد عزز بارت تحليله لهذا النص بإيراد تيمات غالبة متمثلة في الصراع، العبور، التسميات أو التبديلات، وكذا بتوضيح تحولات المعنى في شكل خطاطات وترسيمات،

وضمن مبحثه آليات اشتغال التحليل البنيوي عند كل من غريماس (التحليل العاملي) وبروب (التحليل الوظيفي) مبيناً أهميتهما في استكناه بنى النص السردي، وقد وضح الصعوبات التي تعترض المحلل أحياناً في تطبيق آليات (تعذر تطبيق الحوافز واشتراك العوامل وتداخلها بشكل متناقض).

يستهل بارت فصله الثالث بتمهيد حول اختلافات أبحاث التحليل البنيوي للسرد والتي اعتبرها أمراً صحياً مادامت تصب في واد واحد ومنشأ واحد هو: السيميولوجيا، ومادامت تسلك اتجاهين كبيرين:

- الأول يتغيا تأسيس نموذج سردي شكلي (بنية السرد وقواعده).
- الثاني يرى أن المحكي يندرج ضمن فضاء النص (الدلالية).

ولا يفوت الباحث التذكير بغاية التحليل النصي والتي تتمثل في إنتاج بنية متحركة متجددة ودائمة التوالد. إن هدفه ليس شرح مدلول النص. وإنما تشريحه من خلال كشف الترابطات والعلاقات والإيحاءات، إنه بهذا المعنى اختراق للنص واستكشاف لمسالك المعنى. وقد عمد في تحليله لنص حكائي النص الأول (أعمال الرسل): تقطيع النص إلى وحدات قرائية، استنكناه المعاني المستوحاة من هذه الوحدات، التدرج، التركيز على منطلقات المعنى).

وقد تناول بارت بالتفصيل مؤشر العنونة باعتباره ذا وظيفة أساس نعتها يوسم بداية النص، فهو على جانب أهمية مماثلته للنص وموازناته له، يمكن أن يلعب دور الدعاية «الدعاية المنمقة» أو «المشهي» الذي يقود المتلقي إلى الإغراء والإثارة والتشويق، وقد أدرج بارت العنوان ضمن عناصر النسق السردي (بلاغة السرد) ويعتبر هذا الوقوف المتأني على مقولة العنوان إيجابياً باعتبار الأهمية التي يتكفل بها كنص مواز قادر على مخاتلة القارئ وتوريطه، وبعد ذلك، فهو عتبة تستدرج المحلل إلى تفكيك بنى المقولات الموالية، حيث ضبط بارت المتواليات المتحكمة في النص الحكائي وجردها، موزعاً إياها عبر أنساق متعددة، اعتبرها من مشكلات «الماسلف» التي تتحبك في إطار نسيج النص عن طريق «التناص».

والواضح في هذا الفصل أن الباحث وضع عدة مصطلحات كانت لتوها من المتجددات في عالم مفاهيم السردية (المتوالية - البرنامج - الحالة - الأفعال - الوقائع - الانجدال - اللامعكوسية - من يتكلم...) والتي ستجد صداها الكبير في المابعد.

ويختم بارت تناوله الجاد لهذه النصوص بالتحليل، بخلاصة تترجم انشغال الباحث بهذه الأنساق ورغبته في ترسيخها، وتفكيره العميق في خلق ترسانة مفاهيمية إجرائية قادرة على تفعيل القراءة وتحويلها من نمط الاستهلاك والمتعة إلى الإنتاج والإبداعية.

واللافت للنظر في هذا الكتاب هو التماسك اللغوي الجميل الذي وُفِّق المترجم الكبير الأستاذ عبدالكبير الشرقاوي في تحويله بأمانة إلى القارئ بعربية تتنحى عما يكتنف بعض الترجمات من رداءة وركاكة في الأسلوب وملل على مستوى المتابعة وقد كان التقديم شهية الفاتحة، وللتذييل بالنصوص المترجمة (المتون) والملحقات والهوامش نكهة التلذذ، حيث يجد القارئ نفسه أمام سِفر، سيكون لتفعيل محتواه في تناول منجزاتنا القرائية، دون شك، أثر إيجابي على مستوى توليد سبل قرائية مغرية وجديدة.



تجنيس العجائبي



لؤي علي خليل

تبدو قضية التجنيس من أهم المسائل الخلافية التي لقيت اهتماماً كبيراً من الدارسين بعد أن أثارها تودروف حول (العجائبي). فهو يرى أن (العجائبي) جنس (genre) يقع بين جنسين مجاورين هما (الغريب) و(العجيب). على حين يرى غيره أن (العجائبي) - ومثله (العجيب) و(الغريب) - ليس سوى صيغة (mode)، أو حافز (Impuls)، أو موضوعة ووظيفة.

ويقول بـ (الموضوعة والوظيفة) الصّديق بوعلام الذي لا يبدو حديثه عن هذه المسألة واضحاً؛ إذ لا يمكن البت بمعنى (الموضوعة) عنده وعلاقتها بمصطلح (theme) الأجنبي، لأنه بعد أن دعا إلى عد (العجائبي) وظيفةً وموضوعةً رأى أنه يمكن أن يتجلى بعدّة مستويات مثل: «الجو العجائبي والموضوعة العجائبية واللغة العجائبية»[1]. ومع ذلك فإننا نرى أن بوعلام لا يبتعد عن دائرة القائلين بعدّ (العجائبي) حافزاً، مثل إيرين بيسيير وكاثرين هيوم؛ إذ ترى بيسيير أن الإيهام العجائبي يتركّب من «احتمالين خارجيين، الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي) والذي يماثل التحفيز الواقعي، والآخر عقلي ميتا تجريبي (الميثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع على مستوى فوق طبيعي»[2]. وتعريفها هذا يجعل النص العجائبي مؤسَّساً «على قصد تناقضي... لا يعني أن الشيء (أ) هو ضد الشيء (ب) بقدر ما يكون حافزه الذي يختلق مجموعة أدوات صدامية لتوضيح الشيء وفضحه»[3]. وبناءً على ذلك فإن الحكي العجائبي «يفترض منطلقاً سردياً يعتمد توتر العناصر والعلاقات الخليطة التي تعطي صفة الحكي العجائبي»[4]. أما كاثرين هيوم فتخالف كلاً من القائلين بتجنيس (العجائبي) والقائلين بعدّه صيغة، لأنها ترى في رأييهما عزلاً لأدب الفانتازيا - والعجائبي منه - عن باقي الأدب.

وهذا لا يستقيم عندها مع جوهر الممارسة الإبداعية، لأن الفانتازيا حافزٌ يماثل في أهميته حافز المحاكاة الواقعية، فكلاهما ضروريٌّ لعملية الخلق الأدبي[5].

ويبدو أن التعامل مع (العجائبي) من حيث هو (حافز) لا يختلف عن اعتباره (صيغة)(*)، ذلك أن حدود مفهوم (الصيغة) غير واضحة المعالم وتقبل أن تُحمل على أكثر من وجه. ويمكن أن ندرج ضمن القائلين بعدّ (العجائبي) (صيغة) كلاً من جان بلمين نويل وشعيب حليفي[6]. ولكن أهم القائلين بهذا الرأي هي روزماري جاكسون التي أفردت كتاباً كاملاً خصصت قسمه الأول(**) لبسط نظريتها ومناقشة آراء من سبقها من النقاد أمثال (لويس فاكس وفلاديمير بروب وتودوروف). والصيغة عندها تعني مجموعة من المظاهر البنيوية المشتركة لأعمال متنوعة تنتمي إلى أزمنة مختلفة، بحيث يمكن أن تغدو الفانتازيا - على سبيل المثال - صيغة أدبية تنشأ عنها مجموعة من الأجناس[7].

يلوح لنا أن *الصيغة (mode) مصطلح شديد الالتباس*؛ فقد ذكر كريس بالديك في تعريفه أنه «مصطلح نقدي غير محدد»[8]. وشابهه في ذلك محمد عناني الذي عرفه بأنه «طريقة، نوع، وسيط، قناة توصيل»[9]؛ ويلاحَظ أنه في تجاور هذه الدلالات ما يدل على تشعب المعنى والتباسه. ويبدو أن علة الالتباس تعود إلى أن «*الصيغ تنطوي على فكرة تجنيسية مراوغة جداً، وأن علاقة الصيغة بالجنس علاقة غير واضحة*، ربما بسبب الاستخدامات الكثيرة لمصطلح (صيغة mode)، فهو الأسهل بين كل التعبيرات الاصطلاحية»[10]. حتى إن وولف ستمبل يرى معنى مفهوم (صيغة) «يتنوع حسب الكُتّاب»[11]. فهي قد تستعمل دلالة على مواقف إنسانية أساسية كبرى تندرج تحتها الأجناس، كما هو الحال عند إميل شتايجر[12]، وكذلك عند روبرت شولز الذي يراها أنماطاً مثالية[13]. أو قد تدل على أنماط كونية صالحة للدراسة في كل الآداب، وتصبح الأجناس بموجب ذلك مرتبطة فقط

بالثقافة التي تنتج النصوص، كما هو الحال عند كارل فيتور[14]. وقد ينظر إليها، كما يفعل جيمس دروف، على أنها ظاهرة بلاغية وشكلية لها وجودها المتحقق في العمل الأدبي، وتتعلق أساساً بالشكل الداخلي للعمل، بحيث نستنتج: «أن الجنس الأدبي لا يمكن إلا أن يكون حصيلة لجنس (شكل خارجي) وصيغة (شكل داخلي)»[15]. وقد تبدو بمعنى (التقنية)، كما عند فايزشتاين[16]. على حين يرى فولر، في إشارة مهمة، أن (الصيغة) أقرب إلى (الصفة) وهي تتولد من أجناس تاريخية، وتبقى حية حتى بعد اختفاء هذه الأجناس. ولذلك فإن للصيغ مخزوناً غير مكتمل، لأنها ليست جنساً كاملاً بل منقولة عن جنس. «وحينما يلصق المصطلح الصيغي باسم جنس ما [غير الذي تولدت عنه] فإنه يشير إلى جنس يجمع بين شيئين، لكن الشكل الكلي يتحدد عن طريق الجنس وحده. وسوف ينطوي المصطلح الصيغي عادة على معنى مؤداه: أن بعض السمات البنائية في جنس ما قد انتقلت لكي تعدّل من حالة جنس آخر»[17].

ويقوم التفريق الذي يقره فولر على ضرورة التمييز بين (الجنس – genre) و(الصيغة mode)؛ فكثير من تعريفات الصيغة هي تعريفات للجنس أساساً. وقد لصقت بالصيغة بسبب سهولة استعمالها بدلاً من أي مصطلح آخر، كما رأى فولر من قبل، لأنها أكثر تعميماً ويمكن أن تدل على كل شيء، كما أنها قد تستعمل تُكأةً للتعبير عمّا لا يكون واضحاً لدى مستعمليها في الأصل.

وحين نُقر الفرق بين (الصيغة) و(الجنس) يصبح تعلق الصيغة بـ (العجائبي) مشوباً بكثير من المخاطر؛ *فحين تكون الصيغة (طريقة في الحكي)، سواء أكانت متسربة من جنس سابق أم لم تكن، فإنها تفقد بموجب ذلك الطاقة المعيارية للجنس، وتتحول إلى مجاز فحسب*[18]. وفي هذا التحول مساس بأهم أركان (العجائبي) وهي (الحرفية)، كمقابل للرمز، إذ كيف يجتمع اشتراط (العجائبي) للقراءة الحرفية مع عده مجازاً في حد ذاته!! إن هذا تناقض لا يمكن قبوله.

وقد أدرك الصديق بو علام هذا التناقض فدعا إلى إزالته عن طريق التفكير بإمكانية رفض شرط الحرفية من أساسه، بحيث يصبح من الممكن أن نجد (العجائبي) في الشعر والأسطورة وأشكال الأدب الأخرى[19].

ولكن الحل الذي يدعونا بوعلام إليه ينهي (العجائبي) ولا ينقذه، يميته بدلاً من إحيائه؛ إذ باعتماد المجاز أو حتى القراءة الشعرية للنص العجائبي يزول تجاور المألوف واللامألوف، لأن المجاز يحل صدمة الوقائع المتأبية على التفسير، عن طريق رفض وجودها الحقيقي وإعادتها إلى حظيرة القواعد التي بدت أنها خارجة عليها. وبذلك تعود السيادة للنظام، ولا يبقى في النص سوى عالم المألوف وحده. فأي مكان سيبقى لـ (العجائبي) إذا كان شرط وجودة اختراق عنصر اللامألوف لسكون نظام الألفة؟! أفلا نتجاوز (العجائبي) إلى (الغريب) حين نقر بوجود عالم واحد فقط، هو المألوف، قادر على تفسير كل الوقائع مهما بدت مستعصية على التفسير!! أي فرق إذاً بقي بين (العجائبي) و(الغريب)؟!.

إن هذا المأزق الذي لا يبدو قابلاً للحل هو الذي يجعل القول بتصييغ (العجائبي) غير مقبول ضمن هذا النمط من الفهم لطبيعة (الصيغة).

ولا يقل مفهوم الجنس (genre) تعقيداً عن مفهوم (الصيغة)، ذلك أن قضية التجنيس تقع في صلب قضايا النظرية الأدبية. وكما يرى جان ماري شافر: "من بين كل المجالات التي تخوض فيها النظرية الأدبية يعتبر مجال الأجناس، دون شك، واحداً من أشدها التباساً"[20]. ولكن.. ما الذي يجعل الأجناس ضرورة لا غنى عنها داخل نظرية الأدب؟!

يرى هانس ياوس – فيما يبدو إجابة عن هذا السؤال- أنه «لا يمكن *أن نتصور أثراً أدبياً يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن بأي وضعية مخصوصة للفهم*»[21]. ويصف جان ميشيل كالوفي مقولة ياوس هذه بأنها رؤية ثاقبة تؤكد أننا «لا نستطيع أن نتصور عملاً دون أن نموضعه بالنسبة إلى مجموعة من الثوابت»[22]. هذه الثوابت أو المعايير التي تبحث

عنها الأجناس، لأنها تساعد كلاً من النص والمتلقي؛ فتمنع النص من الوجود في الفراغ، وتعين المتلقي على الفهم.

ومهما بدت تعريفات الجنس متشعبة ومختلفة يمكن أن نخلص إلى نتيجة تفضي إلى ارتباط تحديد معنى الجنس، عامة، بإرساء تقاليد *تتعلق بتشكيل أفق توقع لدى المتلقي من أجل كيفية استقبال النص، وتقاليد تتعلق بالأساليب والموضوعات الممكنة التحقيق داخل النص نفسه*(*).

فإذا كان الجنس ترسيخاً لتقاليد معينة، ما الذي يجعل البحث عنها، إذاً، معقداً وملبساً إلى هذه الدرجة؟!

يمكن أن نرد منشأ اللبس إلى ثلاث نقاط جوهرية؛ الأولى هي *العلاقة الجدلية بين الجنس والنص*، فتشكل الجنس مرهون بتراكم النصوص بحثاً عن المشترك والثابت فيما بينهما. ولكن تشكل النص مرهون، هو الآخر، بجنسه الذي يرسم له كيفية تشكله، أي أن تحديد الجنس مبني على النص، وتحديد النص مبني، في الوقت نفسه، على الجنس[23].

والنقطة الثانية هي *نسبية المعايير*؛ إذ ليس ثمة اتفاق بين النقاد على طبيعة المعايير التي ينبني عليها مفهوم الجنس. والاتفاق الوحيد بينهم هو ضرورة وجود المعيار، بصرف النظر عن طبيعته. وهذا ما عبر عنه كارل فيتور حين تساءل مستنكراً: «هل يمكن كتابة تاريخ الأجناس إذا... لم يكن ممكناً تحديد أي معيار للجنس مسبقاً»[24]؟! ويؤكد تودوروف ذلك حين يرى أن «الأجناس توجد في مستويات متباينة من الكلية وأن مضمون هذا المفهوم إنما يتحدد بوجهة النظر التي يقع عليها الاختيار»[25].

وبسبب اختلاف وجهة النظر – التي أشار إليها تودوروف – من ناقد إلى آخر اقتضى ذلك تشعباً كبيراً لمفهوم الجنس نفسه، منذ أرسطو إلى الآن؛ فهناك من النقاد من يعتقد أن معيار الجنس يرتبط بسمات شكلية بالضرورة[26]. ويرى آخرون أن المقصود بالشكل هو الشكل الداخلي أو (العنصر الروحي القاعدي)[27]، أو هو مضمون من نوع خاص[28]. وبين

انتماء المعايير إلى صيغة شكلية أو مضمونية يرى ياوس أنه إذا أردنا فهم الأجناس الأدبية «ينبغي لنا أولاً أن نفترض أن تعيين الحدود والتمييز لا يمكن القيام بهما انطلاقاً من خصائص شكلية أو مضمونية بحتة»[29]. وكي لا ننساق وراء معيار داخلي صرف أو خارجي يرى كارل فيتور أن «(المحتوى النوعي والشكل الداخلي والشكل الخارجي) - والأخيران مخصوصان - هي التي عندما نتناولها مجتمعة، في وحدتها النوعية، تكون الجنس»[30].

أما النقطة الأخيرة فهي الاعتقاد السائد لدى أغلب النقاد بأن *النص الفني الحق ليس الذي يحقق بشكل تفصيلي شروط انتمائه بجنس أدبي بعينه - إن صح عدها شروطاً - بل الذي يجمع إلى جانب ذلك خروجاً على هذه الشروط*. فالنص الذي ينسج على مقياس تقاليد ثابتة، أو عناصر مهيمنة لجنس ما لا يضيف شيئاً ذا بال، لأن ما سيقدمه لن يكون سوى نص مصوغ ضمن قالب، كآلية من آليات التكرار ترسخ مبدأ التنميط. أما النص الذي يقع بين الولاء لجنسه والتمرد عليه فهو نص عظيم بجدارة[*]. ولعل هذه الإشكالية في علاقة النص مع جنسه هي التي دفعت ديريدا - رأس التفكيكية - إلى الإقرار بوجود الجنس وإنكاره في الوقت نفسه[31].

فإذا حاكمنا (العجائبي) على ضوء هذا الفهم للطبيعة المعقدة للأجناس وجدنا أن اعتباره جنساً - كما هو الحال عند تودوروف - يبدو مسوغاً وقابلاً للفهم. ولإدراك ذلك بشكل دقيق علينا أن نعيد صياغة المنظومة التي اعتمدها تودوروف لتجنيس (العجائبي) كي نحكم على مدى انسجامها الداخلي.

يرى تودوروف أن *مفهوم الأجناس يتحدد وفقاً لوجهة النظر التي نختارها*[32]. ولكن هذا يقتضي أيضاً أن أي نظرية للأجناس تقوم بالضرورة على تصور معين للعمل الأدبي[33]. فعلى سبيل المثال، عندما ميز أرسطو بين فنون الشعر[*] كان تمييزه يقوم على فهم خاص يربط الأدب بالمحاكاة، ثم جاء بعد ذلك بتقسيمه المنطقي الذي يفرق بين الوسيلة والطريقة والموضوع.

ولذلك خرج بالتصنيف المشهور الذي يفرق بين: 1 - وسيلة المحاكاة (ما يحاكى به)، 2 - موضوع المحاكاة (ما يُحاكى)، 3 - طريقة المحاكاة[34].

وبالعودة إلى موقف تودوروف من العمل الأدبي يمكن أن نخلص إلى نتيجة مفادها: أن الشرط الأدبي، عنده، يتحقق بين قطبي الواقع والخيال، (الواقعي والمتخيل)[35]. وهما عنده يمثلان القيد والحرية، القاعدة والخرق؛ ففي الواقع تسود القوانين ويسيطر نظام المألوف. وفي الخيال لا مكان إلا للخرق والسيلان الحر للخيال غير المؤطر بأية قاعدة أو حدود.

هذا الفهم الخاص يجعل النصوص الأدبية تتراكب فوق بعضها، وتختلف بحسب قربها وبعدها عن كل قطب. فتظهر الحاجة حينئذ إلى التصنيف الذي يقتضي، بدوره، إيجاد معيار خاص يتشكل من خلاله مفهوم الجنس. وسيكون هذا المعيار منسجماً بالضرورة مع الفهم الخاص لتحقق الشرط الأدبي. ويستدل من طريقته تفريق تودورف بين (العجائبي) والحدود التي تجاوره أن المعيار الذي اتخذه للتجنيس هو: الموقف الأخير الذي يقدمه النص خلال علاقته بالواقعي والمتخيل؛ فإذا انتهى النص إلى أن الأحداث يمكن أن تفسر ضمن نظام المألوف فهذا يعني أن الموقف قد اتخذ لصالح تجذير النص في الواقعي. وإذا انتهى النص إلى أن الأحداث تفسر بنظام آخر غير المألوف فذلك دال على أن الموقف قد اتخذ لصالح انتماء النص إلى المتخيل. أما إذا انتهى النص إلى التردد بين تفسير الأحداث ضمن نظام المألوف أو اللامألوف فقد دل ذلك على أن ثمة حيرة إزاء وجود النص على الحد بين الواقعي والمتخيل، وهنا يحيا (العجائبي).

ويمكن أن تستثمر وجهة نظر تودوروف تجاه النص الأدبي وطريقة تجنيسه،، من أجل استكمال الجدول التصنيفي حتى يشمل معظم النصوص الممكنة التحقيق. وسيكون لدينا، حينئذ، المراتب التجنيسية التالية:

المألوف	الغريب	العجائبي	العجيب	المقدس

شكل رقم (1)

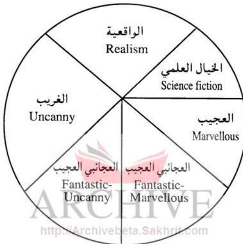
الفرق بين (الغريب) و(المألوف) أن النص الغريب تظهر فيه أحداث يبدو ظاهرها خارجاً على نظام الألفة، ولكنها سرعان ما تنتهي إلى الانضواء ضمنه. أما في النص المألوف فلا توجد أي وقائع تشكك بقدرة نظام الألفة على تفسيرها. ولذلك فإن درجة الشك في نسبة النص إلى عالم الواقع تبدو معدومة تماماً، على حين يبدو الشك في أولى درجاته داخل نص (الغريب). ففي (الغريب) لا يُتخذ الموقف تجاه انتماء النص إلا في نهاية النص نفسه. أما في (المألوف) فيبدو الموقف تجاه انتماء النص سارياً منذ بداية النص إلى آخره. والفرق بين (العجيب) و(المقدس) أن نصيهما يقعان، بالكلية، خارج نظام الألفة، ولكن نص (المقدس) يعد نفسه حقيقة مطلقة محاطة بالقداسة، على أن نص (العجيب) لا يتبنى مثل هذا الموقف، ويكتفي بوجوده خارج إطار نظام الطبيعة الاعتيادي(*).

وقد سبق لكل من كريستين بروك روز نيل كورنويل أن وضعا جدولين مشابهين لهذا الجدول. ولكن بروك روز جعلته جدولاً دائرياً[36]:



شكل رقم (2)

وقد أخذ عليها كورنويل التماس – الذي فرضه الشكل الدائري – بين (العجيب) و(الواقعية)[37]. ولكنها حلت هذا التماس بإيجاد مساحة بينهما تشغلها نصوص (الخيال العلمي)، بحيث يصبح الشكل كالتالي[38]:



شكل رقم (3)

ولكن يمكن أن يؤخذ على هذا الجدول أيضاً غياب أي مساحة لـ (العجائبي) الصرف؛ إذ يوجد فقط (العجائبي – الغريب) و(العجائبي – العجيب).

وقد حاول كورنويل أن يضع تصنيفاً آخر استمده من تنظيرات كل من تودوروف وكريستين بروك روز وروزماري جاكسون وكاثرين هيوم، اعتقد فيه على الشكل المستطيل، متجنباً الشكل الدائري الذي استخدمته بروك روز[39]:

اللاسردي	الوقائعي	الواقعية	الغريب الواقعي	العجائبي الغريب	العجائبي المحض	العجائبي العجيب	العجيب	الأسطوري	→
Non-fiction	Faction (*)	Realism	Uncanny Realism	Fantastic Uncanny	Pure Fantastic	Fantastic Marvellous	Marvellous	Mythol5gy	→

شكل رقم (4)

يُلاحَظ من الجدول أن نيل كورنويل يفرد مساحة خاصة لـ (العجائبي المحض)، على خلاف تصنيف بروز روز التي لم تشر إليه أبداً. وهو يبدأ تصنيفه من النصوص اللاسردية(**) التي تقع خارج إطار التخييل الأدبي، ثم نصوص السرد الوقائعي التي تضم (السرد التاريخي والسياسي المعاصرين)، ثم الواقعية، فالغريب، ويجاوره (العجائبي - الغريب)، ثم (العجائبي المحض)، ثم (العجائبي العجيب)، فـ (العجيب المحض) فـ (الأسطوري)... إلخ، ولكننا لاحظنا غياب (الغريب المحض) عن التصنيف؛ إذ هناك فقط (العجائبي - الغريب) و(الغريب الواقعي). والحق أن (الغريب) لا يخرج على قوانين الواقع ولذلك لا حاجة إلى وصفه بالواقعي.

ويظهر من تصنيف كورنويل وكذلك تصنيف بروك روز أن الأساس الذي بنيا على جدوليهما هو النصوص الموجودة والمتحققة فعلياً، ولذلك أضاف كورنويل خانة (الوقائعي) لتضم نصوص السردين التاريخي والسياسي المعاصرين، وكذلك خانة (اللاسردي) لتضم النصوص ذات الطابع الشخصي كالمذكرات، أو التقارير اليومية البسيطة. وترك المجال مفتوحاً لتصنيفه بأن وضع سهماً في النهاية يدل على أن الجدول لم يُغلق وأنه قابل للزيادة بظهور نصوص جديدة قد لا تنتمي إلى أي من الخانات السابقة. وعلى خلاف جدولي بروز روز وكورنويل يبدو الجدول الذي بُني على استثمار منظومة تودوروف في التعامل مع الأجناس جدولاً تجريدياً نظرياً[40]. ولا ضير في ذلك مادام مفهوم الجنس في نظرية الأدب يتشكل بطريقتين، الأولى تتبع النصوص المتحققة تاريخياً، والأخرى تتبع الاستنتاج والتوقع النظري(*).

الهوامش

1) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 22.

2) حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 30.

3) المرجع نفسه، ص 32.

4) حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ص 32. وقد غيرنا الكلمة الأخيرة من (الفانتاستيكي) إلى (العجائبي) توحيداً للمصطلح.

5) ينظر:

Cornwell - The literary Fantastic, p: 18.

❖) وهذا هو رأي نيل كورنويل أيضاً، ينظر: المصدر نفسه.

6) ينظر: حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 03 - 92، 49. حيث يرى حليفي أن العجائبي صيغة يمكن أن تتبدى بعدّها (تقنية وتشكيلاً وطريقة في الحكي).

❖❖) جاء الجزء الأول من هذا القسم بعنوان (العجائبي صيغةً): (The Fantastic As A Mode).

ينظر:

Jackson, Rosemary - Fantasy: The literature of subversion, p: 35.

8) Baldick - Concise Dictionary of literary terms, p: 139.

9) عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 55.

10) دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 47.

11) ستمبل، وولف ديتر، المظاهر الأجناسية للتلقي، ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 121.

12) ينظر: دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 49-50.

13) ينظر: شولز، روبرت، صيغ التخييل ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 97.

14) ينظر: دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 50.

15) المرجع نفسه، ص 53.

16) ينظر: المرجع نفسه، ص 54. ويبدو رأي فايزشتاين شبيهاً برأي حليفي. ينظر: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 49.

17) دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص 55-56.

18) كانت أنجليكا نويفرت قد أنحت إلى مثل ذلك. ينظر مقدمتها لملف (أساطير ونماذج بدئية) في مجلة الآداب، ص 56.

19) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 21-22.

20) شافر، جان ماري، من النص إلى الجنس. ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 130. وكذلك يرى كارل فيتور أن الأجناس الأدبية من أشد الأصول الفنية غموضاً، ينظر: فيتور، كارل، تاريخ الأجناس الأدبية. ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 18. كما يراها وولف ستمبل قضية معقدة، ينظر: المظاهر الأجناسية للتلقي، ص 110-111.

21) ياوس، هانس روبرت، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس. ضمن كتاب (نظرية الأجناس الأدبية)، ص 55.

22) كالوفي، جان ميشيل، الأجناس الأدبية، مجلة قوافل، مج 5، عدد 9، ص 87-88.

❖) عن هذه التقاليد ينظر: كوهين، رالف، التاريخ والنوع، ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف)، ص 32-33. وكنت توماس، تصنيف الأنواع، ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف)، ص 60-61، 63-65. وستمبل، المظاهر الأجناسية للمتلقي، ص 188. وشولز، صيغ التخييل، ص 53، حيث هي سنن أدبية. وكلر، جوناثان، نحو نظرية لأدب اللانوع، ضمن كتاب (القصة، الرواية، المؤلف)، ص 193، حيث هي مجموعة من التعليمات حول نمط البناء. ووليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ص 376، حيث هي تقاليد إستيطيقية وتودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 27. حيث هي قاعدة تشتغل عبر عدة نصوص، وص 134 حيث هي قاعدة يُعلل النص من خلالها.

23) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 27. وشافر، من النص إلى الجنس، ص 130-136.

24) فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 37.

25) تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 28. وللتوسع حول هذه الفكرة ينظر: كالوفي، الأجناس الأدبية، ص 86-87.

26) يُنسب هذا الرأي إلى فونتر مولر: فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 20.

27) يُنسب هذا الرأي إلى شافتسبري. ينظر: المصدر نفسه، ص 21.

28) هذا الرأي لكارل فيتور. ينظر: المصدر نفسه، ص 26.

29) ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ص 58.

30) فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ص 28.

❖) يرى كروتشه أن كل أثر فني حق يخرق قانون مُقرّر. ينظر: كروتشه، بنديتو، علم الجمال، ص 50. ويرى روبرت شولز أن الفنان العبقري يُثري السنة الأدبية بمساهمة جديدة، ينظر: شولز، صيغ التخييل، ص 93.وكذلك يرى فوييني أن الأعمال الأدبية تفلت على الدوام من أحد جوانبها من الأجناس. ينظر: كالوفي، الأجناس الأدبية، ص 84. و(الرائعة) عند ياوس ليست ما يُعيد إنتاج مكونات الجنس حرفياً بل التي تستغل مكوناته. ينظر: كالوفي، الأجناس الأدبية، ص 84. ويشبّه رينيه ويليك الجنس بالمؤسسة، حيث يستطيع المرء أن يعمل من خلالها ويخلق مؤسسات جديدة، كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطوّرها. ينظر: ويليك، مفاهيم نقدية، ص 37. ويرى تودوروف أن العمل الأدبي الذي من حقه المثول في تاريخ الأدب هو الذي يعدّل مجموعة الممكنات ويغير السائد في تصورنا. ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 29.

31) ينظر: كوهين، التاريخ والنوع، ص 26-27.

32) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 28.

33) ينظر: المصدر نفسه، ص 38.

❖) الشعر عند أرسطو يشمل الموسيقى والرقص والشعر كما نفهمه اليوم. ينظر: أرسطوطاليس، في الشعر، ص 28-34. ويُقارَن بمقدمة زكي نجيب محمود للكتاب، ص هـ - ز.

34) ينظر: المصدر نفسه، ص 28.

35) ينظر: تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 44. وقد أشار بوعلام إلى ذلك في مقدمته للكتاب، ص 19.

❖) يثير الجدول مجموعة من الأسئلة التي تبدو جديرة بالاهتمام، منها:

- هل يعكس التصنيف وجوداً تراتبياً للموجودات يبدأ من الجماد (حيث مطلق القيد) وينتهي بالإله (حيث مطلق الحرية)؟ هل يمكن القول: إن الجدول يعكس ترتيباً تاريخياً لظهور النصوص؟ فإذا كان ذلك حقاً فمن أي أطرافه نبدأ؛ من المألوف حيث الكلام العادي اليومي أم من المقدس حيث النصوص الدينية؟! وهل يمكن أن يعكس الجدول التطور التاريخي للتفكير البشري؟ ولكن تبقى المعضلة نفسها؛ من أي طرفيه نبدأ، من

المألوف أم من المقدس؟! تدل الأسئلة التي يستفزها التصنيف على ثراء طاقاته من جهة، وعلى عمق علاقته بالتجربة الإنسانية من جهة أخرى. ولكن الإجابة عنها تخرج عن غاية هذه الدراسة وتحتاج إلى دراسة أخرى مستقلة.

36) Cornwell - The literary Fantastic, p: 38.

37) Cornwell - The literary Fantastic, p: 38.

38) المصدر نفسه.

39) Cornwell - The literary Fantastic, p: 39.

❖) اعتمد نيل كورنويل في هذا المصطلح على ما يسمى (أدب الحقيقة – literary of fact) وهو مصطلح أسسه منظرو جماعة (LEF) في الاتحاد السوفييتي 1920 – ينظر: المصدر نفسه.

❖❖) قد يدل معنى السرد على التخييل الأدبي أيضاً. ينظر:

Baldik - Conces Dictionary of literary Terms, p: 83.

40) ينظر: شكل رقم (1) من هذا البحث.

❖) يرى تودوروف أن ثمة «معنيين اثنين... لكلمة (جنس)... الأجناس التاريخية من جانب، والأجناس النظرية في الجانب الآخر... الأولى ستستنتج عن ملاحظة للواقع الأدبي، والثانية عن استنباط ذي طابع نظري»، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 34.

المصادر والمراجع

أرسوطاليس

- *في الشعر*، نقل: متّى بن يونس، ترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967.

تودوروف، تزفيتان

- *مدخل إلى الأدب العجائبي*، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، 1994.

حليفي، شعيب

- *شعرية الرواية الفانتاستيكية*، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

دومة، خيري

- *تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

ستمبل، وولف ديتر

- المظاهر الأجناسية للتلقي، ضمن كتاب: *نظرية الأجناس الأدبية*، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

شافر، جان ماري

- من النص إلى الجنس، ضمن كتاب: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

شولز، روبرت

- صيغ التخييل، ضمن كتاب: *نظرية الأجناس الأدبية*، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

فيتور، كارل

- تاريخ الأجناس الأدبية، ضمن كتاب: *نظرية الأجناس الأدبية*، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

كالوفي، جان ميشيل

- الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد خير البقاعي، *قوافل*، كتاب دوري يصدر عن نادي الرياض الأدبي، عدد (9)، 1998.

كروتشه، بنديتو

- *علم الجمال*، ترجمة: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، 1963.

كلر، جوناثان

- نحو نظرية لأدب اللانوع، ضمن كتاب: *القصة، الرواية، المؤلف*، ترجمة: خيري دومة، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

كنت، توماس

- تصنيف الأنواع، ضمن كتاب: *القصة، الرواية، المؤلف*، ترجمة: خيري دومة، مراجعة: سيد بحراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

كوهين، رالف

- التاريخ والنوع، ضمن كتاب: *القصة، الرواية، المؤلف*، ترجمة: خيري دومة، مراجعة سيد بحراوي، دار شرقيات، القاهرة، 1997.

نويفرت، أنجليكا

- مقدمتها لملف الآداب: أساطير ونماذج بدئية، وشخوص رمزية في الأدب العربي، ترجمة: عبده عبود، *مجلة الآداب*، بيروت، عدد 10/9، 1997.

ويليك، رينيه

- *مفاهيم نقدية*، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (110)، الكويت، 1987.

ياوس، هانس روبرت

- أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن كتاب: *نظرية الأجناس الأدبية*، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمادي صمود، النادي الثقافي بجدة، 1994.

BALDICK, CHRIS

- *Concise Dictionary of Literary Terms*, Oxford University Press, New York, 1996.

CORNWELL, NEIL

- *The literary Fantastic; From Gothic of Postmodernism*, Harvester wheatsheaf, New York, 1990.

JACKSON, ROSEMARY

- ***Fantasy: The Literature of Subversion***, **Methuen, london - New York, 1981.**





مضمون الناتج الأدبي السعودي والاتجاهات الأدبية

إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي

ذهب العديد من المفكرين إلى أن الإنتاج الأدبي المطبوع هو جوهر الأدب الحديث، ولم لا؟ والكلمة المطبوعة لها العديد من المميزات التي لا توجد في أي وسيلة إعلامية أو اتصالية أو ثقافية حديثة أخرى، وذلك عكس ما يعتقد البعض من أن الإذاعة المسموعة والمرئية والفيديو والكاسيت.. قد أخذت بلُب المشاهد وقضت على الكتاب تماماً، إلا أننا نؤكد دائماً أن الكتاب... هذا المطبوع والموجود بين الصدور باق وله القمة إلى آخر الزمان... ولكن ما هي الأسباب؟...

تعالوا معنا في جولة قصيرة مع بعض هذه الأسباب[1].

- فالكتاب عظيم التأثير في النفوس لأن القارئ للكتاب يستخدم كل حواسه السمعية والبصرية والتذوقية واللمسية، عكس الوسائل الأخرى التي تعتمد على حاسة واحدة أو حاستين، فالإذاعة المسموعة تتلمسها بحاسة السمع فقط دون بقية الحواس الأخرى، والإذاعة المرئية (التلفاز) تستعمل معها حاستي السمع والبصر فقط، وكذلك بقية الأدوات الاتصالية والثقافية.
- الكتاب يأتي إليك وتحمله في جيبك، فهو خفيف الوزن سهل الحمل صغير الحجم، تستطيع أن تحمله معك في مخدعك، وتستطيع أن تقرأه في أي مكان وفي أي زمان، في الصحراء لا يحتاج إلى مولدات ولا كهرباء، في أي مكان تستطيع اصطحابه بسهولة ويسر وبساطة كبيرة.
- الكتاب يخاطب الوجدان دائماً، يخاطب العقل والقلب معاً بواسطة اللسان، بينما الوسائل الأخرى تخاطب الحواس.
- الكتاب يتيح للقارئ التركيز الشديد بالعقل وبالفكر لتلمس كلماته ومراميه عكس سطحية المواد الأخرى الإعلامية والثقافية التي لا تتطلب هذا التركيز.

- الكتاب أيضاً سهل الاسترجاع، في أي وقت تعيد قراءة قصة معينة (في أي وقت تشاء) وحينما تريد، أما الاسترجاع في وسائل الإعلام صعب للغاية وخصوصاً وسائل الإعلام والثقافة الجماهيرية (مثل الراديو والتليفزيون) فإذا فاتك شيء لا يمكن استرجاعه، عكس الكتاب سهل تقليب الصفحات سهل الإعادة والاستزادة.

- الكتاب لا يتطلب نفقات تشغيل (لا كهرباء ولا شرائط ولا غيره) عكس وسائل الإعلام والثقافة الأخرى البالغة العلو والغلو في تكاليف التشغيل، من كهرباء ومستلزمات التشغيل (شرائط فيديو، شرائط كاسيت وخلافه).

- الكتاب رخيص، بل أرخص وسائل الثقافة والإعلام وسيظل كذلك!!، فهو لا يحتاج إلى تكاليف صيانة ولا يتعطل عن التشغيل، بالإضافة إلى رخص ثمنه، فمثلاً تحتاج لتشغيل الفيديو إلى شرائط، وفيلم معين 4 ساعات يتضمن قصة معينة تشتريه بـ: 50 ريالاً مثلاً، بينما الكتاب الذي يحتوي على قصة الفيلم الأساسية لا يزيد سعره عن 5 ريالات فقط فإذا حاولت إيجار هذا الفيلم ليوم واحد فهو بعشرة ريالات بينما الكتاب الذي سيظل معك أبداً إذا اعتنيت به بنصف هذا الثمن.

- مادام الكتاب يخاطب كل الحواس ويخاطب العقل والوجدان، فإنه يُنَمي الإنسان أدبياً ولغوياً وثقافياً، بينما الوسائل الأخرى التي تعتمد على مخاطبة الحواس تعتمد على الإثارة فقط، وهذه ميزة الكتاب الذي يساعد على التنشئة المتكاملة للإنسان عقلياً وذهنياً وعاطفياً وروحانياً.

ولهذا، فالكتاب سيظل له المقدمة على كافة الوسائل الأخرى، وستظل المكتبة لها أهمية قصوى في المنزل لتربية الأولاد وتنشئتهم تنشئة قويمة، ولابد أن نقدمها على كافة الوسائل الأخرى في المنزل، فالمكتبة المنزلية أهم من حجرة الطعام.

وحتى لا يتشعب الموضوع، فالكتاب المطبوع سيظل سيد الموقف،

وسيظل هو الوسيلة الأولى الثقافية والإعلامية والاتصالية في العالم أجمع إن شاء الله إلى يوم الدين.

وسنتناول في هذا الفصل تحليلاً لمضمون عينة من الكتب التي صدرت خلال الفترة الماضية، لنتعرف من خلالها على اتجاهات هذا الإنتاج الأدبي المطبوع في إطار الأدب العربي السعودي.

1 - عينة البحث وأسلوبه:

من المستحيل حصر كافة الإنتاج الأدبي العربي السعودي خلال العشرين سنة الماضية، حتى وإن تم هذا البحث على مدى أربع سنوات (هي السنوات المطلوبة لإعداد رسالة للدكتوراه مثلاً)، وذلك لتعدد المنابع الأدبية والطباعية، وطباعة كتب عديدة خارج المملكة، وانتشار دور النشر في كل مدن المملكة العربية السعودية، ولذلك لابد أن نختار عينة لإجراء الدراسة عليها:

أ - مواصفات وصفات العينة:

يتم اختيار عينة الدراسات، على أن تتصف تلك العينة بالصفات التالية:

- الموضوعية في اختيار مفرداتها: لأن الموضوعية تبعدنا عن الأهواء الشخصية للباحث ولا تؤثر على سير خطة البحث ونتائجه.
- الشمول: شمول عينة البحث لأغلب اتجاهات البحث، ولأعم منابعه، ولأكثر مواضعه الجوهرية التي لو تركت لتؤثر على نتائج البحث بالسلب والإيجاب.
- الوفرة العددية التي تضم كافة المفردات بالنسبة لوحدة واحدة معينة من المواقع التي اختيرت للدراسة.
- البعد عن الرغبات الشخصية لدراسة وحدة معينة في إطار معين في وقت معين، حتى لا تميل النتائج إلى رأى الباحث الموجود لديه قبل البحث.

ب - عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث كالآتي:

- شمولها (أغلب) مناطق المملكة، وكانت هناك عوائق في ذلك، فتم التركيز على بعض مناطق المملكة ومدنها الهامة.

- اختيار الجهات التي تحمل اسم الثقافة والأدب، مثل الأندية الأدبية الثقافية، واختيار معها شركة تعتبر شركة خاصة للنشر، وهي من أكبر الشركات في النشر العربي السعودي وهي (تهامة)، حيث أن مقرها مدينتي جدة والرياض، وهما أهم مدينتين في المملكة العربية السعودية (العاصمة وأهم المدن بعدها).

- اختيار الأندية الأدبية والثقافية يتيح لنا أن نستوفي شروط العينة، لأن الأندية الثقافية والأدبية في مدن مختلفة، فاخترنا (لتوفر المعلومات) النادي الأدبي الثقافي في كل من: جيزان، والمدينة المنورة، ومكة المكرمة وجدة، وهي كافية للتدليل والتمثيل، لأن هذه الأندية تمثل قطاعات حيوية من المجتمع، ثم إن هذه الأندية تتميز بأن نشاطاتها في النشر ظهرت خلال فترة دراستنا (العقدين الماضيين).

- أما بالنسبة لمطبوعات (تهامة)، فقد أخذنا الموضوعات الثقافية والأدبية في النشر (الذي بدأ عام 1400هـ - 1980م، تقريباً)، واستمر في طفرة النشر لمدة حوالي خمس سنوات، وهي تقع خلال فترة دراستنا، وأخذنا سلسلتين من تهامة فقط هما سلسلة الكتاب العربي السعودي، وسلسلة مطبوعات تهامة، واستبعدنا السلاسل المتخصصة مثل: الكتاب الجامعي وقصص الأطفال والكتاب العربي اليمني، وذلك لعدم سهولة تصنيفها، نظراً لوجودها متخصصة في الأصل.

- ومما سبق يتضح أن العينة المختارة[2] تمثل قطاعاً كبيراً (عينة) من النشر، واشتملت عينة البحث العشوائي على 427 كتاباً فقط، وهو (في اعتقاد

الباحث)، يناسب طبيعة هذا البحث وطبيعة هذه الدراسة السريعة للاستدلال فقط.

ج - أسلوب التحليل:

أما أسلوب البحث فهو أسلوب تحليل المضمون (المحتوى) (Content Analysis) فأهم تعريفاته هو «الوصف الموضوعي للمحتوى الظاهر للعملية الاتصالية وصفاً موضوعياً ومنهجياً وكمياً»[3]، وهذا التعريف يعطينا فكرة كاملة عن التحليل، فالتحليل بهذا الأسلوب، يتم:

- بموضوعية، دون تدخل الباحث فيه، فلا يتعامل إلا مع المفردات ويحولها إلى أرقام. وبالتالي فتحليل المضمون (أو المحتوى) يتميز بالموضوعية الشديدة.
- التحليل يكون للمحتوى الظاهر فقط، أي لا يتضمن الرمز والوجدان، بل يشمل ما تظهره مادة الاتصال من مضامين تحليلية طبقاً لوحدات وفئات وعناصر التحليل.
- التحليل لا يكون إلا على مادة اتصالية لها حجم معين ومساحة معينة، وهذه المادة تكون اتصالية، مثل الكتاب أو المجلة أو الزمن... إلخ.
- من خلال وحدات تحليل المحتوى المتعددة، ومادمنا نتحدث عن الاتجاهات الأدبية بوجه عام، فإننا لا نحتاج إلا إلى وحدة تحليل العنوان (تحليل شكلي) وتحليل موضوعي أيضاً، لأن أهم شيء في الكتاب هو عنوانه ، ويقولون في المثل الشعبي (الكتاب يبان من عنوانه)، ولأننا نتحدث عن اتجاهات، ونتحدث عن تصنيفات، فإن وحدة العنوان تكفينا، أما المضمون الفعلي (وحدة الكلمة، وحدة العبارة، وحدة الموضوع) فهي لا تهمنا إلا إذا كنا ندرس جانب اجتماعي معين أو جانب اقتصادي أو سياسي، ونحن لسنا بصدد دراسة هذه الموضوعات، وإنما دراستنا تنصب على الاتجاهات لنتعرف عن تطور الأدب العربي السعودي من خلال حركة النشر.

2 – النتائج الإجمالية لدراسة تحليل مضمون اتجاهات النشر:

وتظهر عينة الدراسة النتائج الإجمالية لتحليل مضمون الكتب الصادرة من خلال ست عينات، ومن خلال العديد من الفئات، ووحدات التحليل، والتي تعبر عن مختلف جوانب عملية النشر الأدبي والثقافي، ومختلف جوانب عملية الأدب والثقافة.

والجدول التالي يوضح التفريغ العام لعينة الدراسة:

(الجدول رقم 1)

المجال الأدبي	الكتاب السعودي	مطبوعات تهامة	نادي جدة	نادي المدينة	نادي مكة	نادي جيزان	المجموع
أولاً: الأدب الخاص:							
القصة	7	10	4	4	-	5	30
الرواية	5	-	-	1	-	-	6
الشعر	17	11	25	22	5	12	92
المقالات	18	5	5	9	4	2	43
كتب مترجمة	5	1	-	-	-	-	6
تراجم	9	2	2	-	1	-	14
رحلات	1	2	-	-	-	-	3
نقد	13	2	6	3	1	2	27
مسرحيات	3	1	-	-	-	-	4
دراسات أدبية ولغوية	1	2	18	6	1	6	34
محاضرات وإعلاميات	-	-	11	-	2	-	13
أطفال	-	-	1	-	5	-	6
المجموع	79	36	72	45	19	27	278
ثانياً: الثقافة العامة:							
اجتماعية							
تربوية	4	5	4	2	3	4	22

المجال الأدبي	الكتاب السعودي	مطبوعات تهامة	نادي جدة	نادي المدينة	نادي مكة	نادي جيزان	المجموع
اقتصادية وتنموية	6	3	-	-	2	1	12
سياسية	7	6	2	-	1	-	16
تاريخية وجغرافية	3	1	2	2	-	-	8
إسلامية	8	5	3	7	5	2	30
صحية وطبية	5	8	14	11	5	6	49
رياضية	1	6	1	-	-	-	8
المجموع للثقافية	-	1	-	-	3	-	4
المجموع العام	34	35	26	22	19	13	149
	113	71	98	67	38	40	427

شكل رقم (1): التفريغ العام لمفردات عينة الدراسة وفقاً لوحدات وفئات التحليل.

3 - تحليل موضوعي لجوانب اتجاهات النشر:

بالنسبة للتحليل الموضوعي لاتجاهات النشر، أبرز التحليل مايلي:

أ - بالنسبة للجنس:

احتل الرجال موقعاً كبيراً من النشر، بل الأغلبية في هذه الجهات، حيث لم تمثل المرأة إلا نسبة بسيطة لا تعبر عن تعدادها في المجتمع، ولكن نظراً للتقاليد الإسلامية، فإن المكان الأول للمرأة في البيت، ولذلك قد تختفي أو تتوارى الإبداعات النسائية نظراً للتقاليد الإسلامية التي مازالت المملكة محافظة عليها بشدة، عكس كل البلاد حولها.

وإذا نظرنا إلى اتجاهات نشر الأقلام النسائية في عينة البحث نجدها كالآتي، كما يوضحها الجدول رقم (2):

المجـــال	قصة	شعر	مقالات	دراسات لغوية	تربوية	المجموع	التوزيع النسبي
تهامة (ك.ع)	2	1	1	-	-	4	40٪
مطبوعات تهامة	-	2	-	1	-	3	30٪
ن المدينة	-	-	-	-	-	صفر	صفر٪
ن مكة	-	-	-	-	1	1	10٪
ن جدة	1	-	1	-	-	2	20٪
ن جيزان	-	-	-	-	-	صفر	صفر٪
المجموع	3	3	2	1	1	10	100٪
التوزيع النسبي	30٪	30٪	20٪	10٪	10٪	100	

شكل رقم (2): يوضح موضوعات والتوزيع النسبي لمساهمة المرأة السعودية في مجالات النشر والإبداع.

ونلاحظ من هذا الجدول:

- أن إبداع المرأة واتجاهات النشر الأدبي النسائي في الأدب العربي السعودي تركز في القصة والشعر (لكل منهما 30٪) وهو ما يعني أن هناك إبداعات واعدة من النساء السعوديات. وتلى ذلك المقالات الاجتماعية والأدبية بنسبة 20٪، بينما الاهتمامات الأكاديمية في المجال التربوي والدراسات الأدبية بلغت 10٪ لكل منها وهو يعني أن الدراسات الأكاديمية للمرأة السعودية لم تظهر بعد.

- أن تهامة كانت أكثر اهتماماً بالأقلام النسائية بنسبة 40٪، 40٪ منها ضمن الكتاب العربي السعودي، و30٪ منها ضمن مطبوعات تهامة، هذا بالنسبة لتواجد المرأة على ساحة النشر وليس داخل السلسلة ذاتها، ويأتي نادي جدة بعد ذلك بنسبة 20٪ ثم نادي مكة بنسبة 10٪ أكاديمية من أم القرى،

بينما نادي جيزان ونادي المدينة لم يهتما بالأقلام النسائية لعدة أسباب، منها عدم وجود جامعات نسائية في جيزان أو المدينة، وسيادة التقاليد الإسلامية في المدينة وسيادة التقاليد المحلية والإسلامية ونقص التعليم في جيزان بالنسبة للمرأة عنه في مناطق المملكة الأخرى، وغير ذلك من الأسباب.

ب - التوزيع الجنسي لعينة الدراسة:

ويوضح جدول رقم 3، هذا التوزيع (رجال ونساء)، كما أظهره تحليل مضمون عينة الدراسة:

الفئة	التكرار	التوزيع النسبي
رجال	417	97,6٪
النساء	10	2,4٪
المجموع	427	100٪

جدول رقم (3): توزيع الاتجاهات الأدبية حسب الجنس.

ويوضح الجدول السابق أن الرجال احتلوا الغالبية العظمى من فرص النشر الأدبي، بينما كان للنساء نصيب 2,4٪ فقط، ويعكس ذلك، إما عدم اهتمام النساء بنشر كتاباتهم، وإما إحجام دور النشر عن نشر إبداعاتهم، ونظراً لأن القائمين على النوادي الأدبية والثقافية وعلى جهات النشر رجال، فإنه من الصعوبة التعامل النسائي معهم، للنشر، وينعكس ذلك على حجم النشر، ومن الممكن أن يكون إحجام الأزواج عن مساعدة النساء (زوجاتهم) في ذلك هو سبب من الأسباب المؤدية إلى هذه النتيجة الضعيفة، وإن كان كما قلنا من قبل إن ما يتميز به العقدين الماضيين توهج العديد من الأقلام النسائية.

ج - التصنيف الموضوعي لاتجاهات النشر الأدبي في المملكة:

وحيث إن الأدب ينقسم إلى أدب عام وأدب خاص، فإن كافة المجالات الثقافية تدخل في باب الأدب، ولذلك فقد قسمنا اتجاهات النشر طبقاً للتقسيم الموضوعي إلى موضوعات أدبية وموضوعات ثقافية.

ويوضح الجدول رقم 4 مجمل هذه الاتجاهات الموضوعية في النشر الأدبي العام خلال فترة الدراسة ومن خلال عينة الدراسة:

الفئة	التكرار	التوزيع النسبي
الأدب الخاص	278	٪65,1
الثقافة	149	٪34,9
المجموع	427	٪100

جدول رقم (4): يوضح نتائج التحليل فيما يخص مجالات النشر الأدبي.

ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- إن اتجاهات النشر الأدبي في المملكة تهتم بالموضوعات الأدبية عنها بالموضوعات الثقافية، ويرجع ذلك، إلى أن الإبداع الأدبي، وخصوصاً في الشعر من مميزات المواطن في هذه المملكة، وأن النهضة الأدبية والطفرة الأدبية التي تعيشها المملكة، والتي سبق إيضاحها في جوانب هذه الدراسة، سمتها الأساسية الإبداع أكثر من التأليف الثقافي العام، وأن نحو ثلثي اتجاهات النشر إبداعية.
- إن للثقافة المتنامية في المملكة دور حضاري، ووصلت نسب اتجاهات النشر في الموضوعات الثقافية الأكاديمية 34,9٪ أي أكثر من ثلث النشر، وهو معدل متنامي في هذا البلد العربي الإسلامي، ويدل على حركة علمية ثقافية نشطة، وإن كانت أمام الحركة الإبداعية متقلصة إلى حد ما.

د - الاهتمام والتصنيف الموضوعي في الجهات المختلفة:

على أن الاهتمام بين الأدب والثقافة، وإن كانت نتيجته الإجمالية لصالح الأدب بمعناه الخاص (إبداعات أدبية مختلفة)، إلا أنه قد تظهر لكل جهة اهتماماتها الخاصة نظراً لموقعها الجغرافي ونظراً لاهتماماتها. وسيكون التكرار والتوزيع النسبي لإجمالي التكرارات في العينة مجتمعة.

ويوضح الجدول رقم (5) هذه الاتجاهات والتصنيفات الموضوعية:

الجهــة	الأدب الخاص		الثقافة		المجموع	التوزيع النسبي العام
	ت	٪	ت	٪		
تهامة (ك.ع)	79	28.5	34	22.8	113	٪26,5
مطبوعات تهامة	36	12.9	35	23.5	71	٪16,6
نادي جدة	72	25.9	26	17.4	98	٪22,9
نادي المدينة	45	16.2	22	14.8	67	٪15,7
نادي مكة	19	6.8	19	12.8	38	٪8,9
نادي جيزان	27	9.7	13	8.7	40	٪9,4
المجمـوع	278	٪100	149	٪100	427	٪100

جدول رقم (5): يوضح تحليل اتجاهات النشر في الجهات المختلفة.

ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- إن أكبر نسبة اهتمام بالأدب كانت في الكتاب العربي السعودي بتهامة، بينما أكبر نسبة للموضوعات الثقافية كانت في مطبوعات تهامة بنسبة ٪23.5.
- أن أقل نسبة للاهتمام بالأدب كانت في نادي مكة الثقافي والأدبي ٪6.8 من مجموع الأدب، وتساوى النشر الأدبي مع النشر الثقافي في النادي بتكرار 19 لكل منهما، وربما يرجع ذلك إلى عاملين مؤثرين في رأينا: وجود جامعة أم القرى بمكة وخصوصاً أن رئيس النادي ومدير الجامعة

شخص واحد وهو أكاديمي ولا يُصنف مع المبدعين، والثاني وجود نادي مكة وسط رحاب المدينة المقدسة أعطى للدراسات الإسلامية شيئاً من التفوق النسبي.

- من حيث تكرارات ونسبة النشر العام كان الكتاب العربي السعودي في المقدمة يليه نادي جدة الأدبي الثقافي ثم مطبوعات تهامة، فنادي المدينة ، فنادي جيزان وأخيراً نادي مكة.
- يظهر التحليل انخفاض التوزيع النسبي للأدب في مطبوعات تهامة (12.9٪) عن الثقافة (23.5٪)، رغم أن تكرارات الأدب 36 أعلى منها من التكرارات الثقافية 35 تكراراً، وهذا من عيوب تحليل المضمون: إلى أي شيء نسبت التوزيع النسبي، إلى نفس التكرار أو إلى داخل تكرار الأدب أو إلى التكرار العام، فلو حسبناها إلى نفس تكرارات مطبوعات تهامة لأصبحت نسبة الأدب حوالي (52٪) بينما الثقافية 48٪، وإذا حسبناها داخل الأدب والثقافة لقلت نسبة الأدب (كما يظهر في الجدول السابق) نظراً لأن تكرارات الأدب عالية، بينما هي منخفضة في مطبوعات تهامة ، والنتيجة أن الاهتمام بالأدب والثقافة يتقارب في مطبوعات تهامة عكس السلسلة الشقيقة في الكتاب العربي السعودي لمطبوعات تهامة ، والتي بلغت تكرارات الأدب بها 79 تكراراً بتوزيع نسبي 28.5٪ من تكرارات الأدب، في مقابل 34 تكراراً للكتب الثقافية بنسبة 22.8٪ من الكتب الثقافية في العينة .
- وتظهر العينة طغيان الإهتمام بالأدب على الثقافة ويرجع ذلك إلى طبيعة الشعب السعودي الذي يهتم أكثر بالإبداع.

4 - التصنيف الإبداعي والفني الأدبي والثقافي:

ومادمنا نتحدث عن الإبداع وتصنيفاته والثقافة واتجاهات النشر بها، فلننظر إلى تحليل التكرارات المختلفة لنواحي الإبداع الأدبي في العينة

ونقارنها بحجم العينة من جهة، وبحجم النشر الأدبي من جهة أخرى، ونلحظ الفروق والنتائج في ذلك:

أ - اتجاهات الفنون الأدبية:

والفنون الأدبية المختلفة الجدول رقم (6) يوضح لنا هذه التكرارات والتوازيع النسبية لمجمل التصنيفات والفنون الأدبية :

الفن الأدبي	التكرار	التوزيع النسبي بالنسبة للأدب	التوزيع النسبي بالنسبة للعينة
الشعر	92	٪32.1	٪21.5
المقال	43	٪15.5	٪10.1
القصة والرواية	36	٪21.9	٪8.4
الدراسات الأدبية	34	٪12.3	٪8
كتب النقد الأدبي	27	٪9.4	٪6.3
التراجم	14	٪5	٪3.3
المحاضرات	13	٪4.6	٪3
كتب مترجمة	6	٪2.2	٪1.4
كتب أطفال	6	٪2.2	٪1.4
مسرحيات	4	٪1.4	٪9
الرحلات	3	٪1.1	٪8
المجمـوع	278	٪100	٪65.1

جدول رقم (6): يوضح لنا نتائج التحليل فيما يتعلق بالوزن النسبي للفنون الأدبية والإبداعية المختلفة.

ويوضح هذا الجدول رقم (6) التوزيع النسبي لمجمل كل فن أدبي إبداعي، بالنسبة للأدب وبالنسبة لمجمل تكرارات العينة، ويوضح هذا الجدول ما يلي:

- الاهتمام الأصيل والمتأصل، والعميق الجذور بخير تراث للجزيرة العربية،

ألا وهو الشعر العربي الأصيل، الذي كانت تكراراته في القمة 92 تكرار بنسبة ثلث العينة الأدبية (33.1٪)، وبنسبة تزيد عن خُمس اتجاهات النشر.

ويحضرني هنا خاطر لابد من تسجيله، أنه رغم أن حركة النشر في مصر عالية إلا أن الشاعر هناك لابد وأن يطبع الديوان على نفقته الخاصة (إن استطاع) نظراً لعدم رغبة الناشرين (في أغلب الجهات) في نشر الشعر أساساً، لأنهم يدعون أن لا قراء له اليوم، وهذا الاتجاه في الأدب العربي السعودي اتجاه محمود لأن الشعر لغة العربية وإبداعها الأول ومن لا يتذوق الشعر من المستحيل اتقان اللغة العربية، ويتضح أن أغلب اتجاهات النشر كانت في الشعر ودواوين الشعر، مع استبعاد الدراسات الشعرية لوجه فني وهو الدراسات الأدبية. فالاهتمام يبدو أصيلاً بالشعر العربي بين أبناء المملكة العربية السعودية منبت الشعر العربي ومسقط رأس اللغة العربية.

- المقال الاجتماعي والأدبي جاء في المركز الثاني بتكرارات عددها 43 تكراراً، وبتوزيع نسبي أدبي 15.5٪ و10.1٪ من العينة يوضح القدرة الأسلوبية واللغوية لأبناء هذا الشعب، والمقال عادة يكتب في الصحف والمجلات، ثم يجمع، وقد تميز المقال العربي السعودي بالقوة والتأثير العميق والبلاغة في التعبير والواقعية، وموقعه في المركز الثاني بين الصنوف والفنون الأدبية يؤكد أهميته في الأدب العربي السعودي .

- والقصة والرواية جاءت مجتمعة بالمركز الثالث، بتكرارات 36، وبتوزيع نسبي أدبي 12.9٪ وبتوزيع نسبي عام 8.4٪ على العينة، وهو ما يدحض آراء النقاد غير العرب من عدم تغلغل فن القصة في نفوس السعوديين، وعدم معرفتهم أصول كتابتها، والحقيقة من خلال استعراضنا للأدب العربي السعودي وقراءتنا المتعمقة له أن للقصة مستقبل زاهر في هذا الأدب، وخصوصاً الإبداعات النسائية، وأن نموها ظاهر في ثنايا النشر الأدبي والثقافي.

- ثم تأتي الدراسات الأدبية واللغوية، وهي ما تسمى بتاريخ الأدب ، وهذه الدراسات أتت في مركز متقدم وبتكرارات عالية (رغم أن العينة ليست لها جهات أكاديمية)، تؤكد المسيرة التعليمية والعلمية التي تعيشها المملكة العربية السعودية، ومدى تأثير انتشار الجامعات بها، ومدى تأثير الأقسام الأدبية واللغوية على مسيرة تاريخ الأدب، وجاءت الدراسات الأدبية واللغوية بتكرارات 34، وبتوزيع نسبي 12.3٪ بالنسبة للأدب و8٪ بالنسبة لعينة الدراسة.

- وأتت بعد ذلك كتب النقد الأدبي، بنسبة عالية أيضاً، وهي نسبة غير متوقعة، وتعكس مدى الاهتمام بالتقويم والنقد الذاتي للأدب العربي السعودي في مرحلته الحالية، وجاء النقد الأدبي بتكرارات قدرها 27 تكراراً ، وبتوزيع نسبي بالنسبة للأدب 9.7٪ وبتوزيع نسبي عام 6.3٪.

- ويأتي بعد ذلك العديد من الفنون الأدبية في مواقعها من التراجم الذاتية التي أوضح البحث نموها وتزايد الاهتمام بها في الفترة الأخيرة، وهي ليست نوع من الترجمية، بل هي نوع من التاريخ الأدبي، ولكن من وجهة نظر كاتبه، ثم محاضرات الأندية وكتبها الإعلامية، ثم الكتب المترجمة التي تعكس الاهتمام بالثقافات الأدبية حولنا، والاهتمام بالعالم الذي نعيشه، وكتب الأطفال التي أتت في ثنايا النشر العام لأن تهامة لديها سلاسل أطفال لعزيز ضياء ولإسحاق يعقوب وغيرهم بنحو ما يزيد عن مائة كتاب، ولكنها في سلاسل خاصة بالأطفال، ومادمنا قد استبعدنا السلاسل التخصصية، فقد استبعدنا كتب الأطفال التي لا تنشر ضمن السلاسل العامة، ثم يأتي فن المسرحيات وفن الرحلات، وبهما اهتمام متنامي في ذيل قائمة الاهتمامات بالنسبة للنشر العربي السعودي.

- إذاً الفنون الأدبية المختلفة، وفي مقدمتها الشعر العربي الأصيل، تهتم بها مجالات النشر، تهتم بجميعها، طبقاً لوزنها النسبي في المجتمع ، وطبقاً لاهتمامات السعوديين بها، ونلاحظ الاهتمام المتنامي لبعض الفنون من نقد

ومن رحلات ومسرحيات... إلخ، يعكس النظرة الشاملة للمفاهيم الأدبية المتكاملة في المملكة.

ب - التصنيف الفئوي للفنون والاتجاهات الثقافية:

وهي من حيث مجالات التخصص، ومن حيث التصنيفات الثقافية، نجد أنها في مجملها احتلت 34.9٪ من اتجاهات النشر، وهي نسبة كبيرة تعكس الاهتمام الأكاديمي والثقافي الذي تعيشه المملكة في العشرين عاماً الماضية.

ويوضح الجدول رقم 7، هذه الفنون والمجالات الثقافية والاتجاهات التي اهتم بها النشر الثقافي خلال عينة البحث، والتوزيع النسبي بالنسبة للثقافة وبالنسبة لعينة الدراسة لكل فئة من هذه الفئات:

المجال الثقافي	التكرار	التوزيع الثقافي النسبي	التوزيع النسبي العام
الدراسات الإسلامية	49	٪32.8	٪11.5
الدراسات التاريخية والجغرافية	30	٪20.1	٪7
الدراسات الاجتماعية	22	٪14.8	٪5.2
الدراسات الاقتصادية والتنموية	16	٪10.7	٪3.7
الدراسات التربوية	12	٪8.1	٪3.8
الدراسات السياسية	8	٪5.4	٪1.9
الدراسات الصحية والطبية	8	٪5.4	٪1.9
الرياضة البدنية	4	٪2.7	٪9
المجمـــوع	149	٪100	٪34.9

جدول رقم (7): يوضح لنا مجمل نتائج الفنون الثقافية والأكاديمية في عينة التحليل ووزنها النسبي لكل من مادة التحليل والمادة الثقافية.

ونلاحظ على هذا الجدول ما يلي:

- إن الدراسات الإسلامية احتلت قمة الاهتمام الثقافي وهذا أمر طبيعي في

مجتمع عربي إسلامي يعتبر الإسلام مصدر وحيد لشريعته وقوانينه ونظمه، ويتخذ من الإسلام ديناً وشريعة ومنهاجاً، خصوصاً وأن هناك بعض الجامعات قد اصطبغت بالصبغة الإسلامية الكاملة، مثل جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض ومدن المملكة، وجامعة أم القرى بمكة المكرمة، والجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ومركز أبحاث الاقتصاد الإسلامي بجامعة الملك عبدالعزيز، ومركز الملك فيصل للدراسات الإسلامية بالرياض، وكلها ساهمت في إثراء حركة الاهتمام بالدراسات الإسلامية، مما أدى إلى حصولها على هذه المكانة الرفيعة، حيث احتلت ثلث الاتجاهات الثقافية ونحو 11.5٪ من اتجاهات النشر بالمملكة العربية السعودية.

- وجاءت الدراسات التاريخية والجغرافية المركز الثاني في الاتجاهات الثقافية للنشر السعودي بتوزيع نسبي 20.1٪ (أكثر من الخمس) وذلك يرجع أساساً إلى الدراسات التي وضعت للتأريخ للفترة الهامة لإنشاء الدولة السعودية وتأريخ المملكة العربية السعودية ومناطقها المختلفة، وطبيعتها وأقاليمها، وكلها دراسات تساهم في تعميق الوعي بالانتماء القطري عن طريق الزمان والمكان والتعريف بهما.
- ثم جاءت الدراسات الاجتماعية في مجتمع المملكة العربية السعودية وخصائصه السكانية وطباعه وعاداته وسماته الأساسية (إلخ)، في المركز الثالث بتوزيع نسبي 14.8٪ من مجموع تكرارات واتجاهات النشر الثقافي للأدب العربي السعودي بمعناه العام، وجاءت هذه النسبة المرتفعة للدراسات الاجتماعية لتؤكد على تماسك وتوحد أهداف واتجاهات وقيم المجتمع العربي السعودي وتداخل عناصره الاجتماعية.
- وجاءت الدراسات الاقتصادية والتنموية في المركز الرابع، بتوزيع نسبي قدره 10.7٪ من اتجاهات النشر السعودي لتواكب حركة التنمية الاقتصادية الضخمة التي تعيشها البلاد والنهضة التنموية التي تخطط لها البلاد من خلال خطط التنمية المتتالية (كل خمس سنوات).

- وجاءت بعد ذلك الدراسات التربوية والتعليمية بتوزيع نسبي 8.1٪ لتؤكد أهمية التربية في بناء المجتمعات، ثم تلاها الدراسات السياسية بتوزيع نسبي 5.4٪ لتؤكد ارتباط السياسة السعودية بالسياسة العالمية وموقع السعودية السياسي الهام في قلب العالم، وكذلك أتت الدراسات الطبية والصحية بنفس التوزيع النسبي لتؤكد الاهتمام الذي يلاقيه الإنسان السعودي في مجال الصحة العامة، والرعاية الطبية التي تحاول الدولة توفيرها لكل المواطنين، ثم جاءت أخيراً الدراسات الخاصة بالتربية البدنية بتوزيع نسبي قدره 2.7٪ لتؤكد الاهتمام بالجسم السليم بجانب العقل السليم في هذه البلاد العربية السعودية.

5 - النتائج العامة للدراسة التحليلية:

أثبتت هذه الدراسة السريعة، عبر منهج وأسلوب تحليل المضمون، على وحدة العنوان، بالنسبة لعينة من النشر التي نشرت خلال العقدين السابقين، تبلغ عددها 427 كتاباً منشوراً، أن هناك اتجاهات الاهتمام بالنشر الأدبي العربي السعودي، وأن هناك طفرة حقيقية في اتجاهات الأدب العربي السعودي، تظهر من خلال حركة النشر، وأن أهم هذه الاتجاهات الأدبية تظهر فيما يلي:

أ - إن أغلب المبدعين من الرجال، وإن لم يمنع ذلك من بعض المنافسة لتوهج الأقلام النسائية، وخصوصاً في مجالات القصة القصيرة والدراسات الأدبية، وإن الحركة النسائية السعودية دورها متنامي وتسير في طريقها للحصول على دورها المنوط بها في المستقبل القريب.

ب - إن اتجاهات النشر الأدبي بمفهومه العام قد غلب عليها الطابع الإبداعي الأدبي فاحتل الأدب بمعناه الخاص نحو ثلثي الاتجاهات الأدبية للنشر العام، وهو يعني أن هذه الأرض الطيبة مازالت منبت الإبداع في العالم العربي، وأن الإبداع يغلب فيها عن العلم العام بمعانيه الاجتماعية

والسياسية والاقتصادية... إلخ، وأن الإبداع يحتل الأهمية القصوى في الأدب العربي السعودي، ولِمَ لا...؟ فالشعب العربي السعودي مُبدع بطبيعته منذ القديم.

ج - بالنسبة لاتجاهات النشر عموماً، دون التفرقة بين فن أدبي أو علمي أو اجتماعي أو ثقافي، جاء الشعر، وبنسبة تزيد عن خُمس حجم العينة، في المركز الأول (21.5٪)، مما يؤكد التواصل الشعري في منبت الشعر العربي واللغة العربية ومنبت الأدب والإسلام، الجزيرة العربية، في أجيالها الجديدة داخل المملكة العربية السعودية، ثم جاءت الدراسات الإسلامية في المركز الثاني لتعبر عن روح هذا المجتمع ووجهه الإسلامي المشرق عقيدة ومنهاجاً وشريعة، وذلك بتوزيع نسبي عام 11.5٪، ثم جاءت كتابة المقال الأدبي والاجتماعي في المركز الثالث بتوزيع نسبي عام 10.1٪، فالقصة والرواية العربية السعودية احتلت المركز الرابع بتوزيع نسبي عام 8.4٪ لتؤكد التفوق العربي السعودي في الفنون الإبداعية الجديدة والمستحدثة في الأدب العربي، ثم جاءت الدراسات الأدبية في المركز الخامس بتوزيع نسبي عام قدره 8٪، ثم الدراسات التاريخية والجغرافية بتوزيع نسبي عام قدره 7٪ ففن النقد الأدبي بتوزيع نسبي عام قدره 6.3٪، فالدراسات الاجتماعية بتوزيع نسبي عام قدره 5.2٪ ثم الدراسات الاقتصادية والتنموية بتوزيع نسبي عام قدره 3.7٪ فتراجم الشخصيات الأدبية بتوزيع نسبي عام قدره 3.3٪ ، فالمحاضرات والكتب الإعلامية بتوزيع نسبي عام قدره 3٪، فالدراسات التربوية ثم الدراسات السياسية والصحية، ثم كتب الأطفال والكتب المترجمة، فالكتب الرياضية والبدنية والمسرحيات، وأخيراً كتب الرحلات بتوزيع نسبي عام قدره 8٪.

وهكذا، تتضح بعض الاتجاهات الأدبية الهامة من خلال هذا التحليل السريع، للأدب العربي السعودي خلال العشرين عاماً الماضية.

الهوامش

1) راجع في مزايا الكتاب عن بقية الوسائل الإعلامية والثقافية الأخرى، إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي، القيم السياسية المتضمنة في كتب الأطفال، رسالة ماجستير في العلوم السياسية، جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، 1987، ص ص 144-196.

2) مصادر عينة البحث جاءت على النحو التالي: كتب تهامة (الكتاب العربي السعودي ومطبوعات تهامة): راجع: عبدالرحمن المعمر، البرق والبريد والهاتف وصلتها بالحق والأشواق والعواطف، مرجع سابق، ص 93-100، وكتب نادي جدة الأدبي، راجع: عبده خال: حكايات الأطفال، مرجع سابق، ص ص ، ونادي المدينة المنورة ونادي مكة ونادي جيزان الأدبي والثقافي، قائمة مطبوعات مقدمة إلى المعرض الثاني للكتاب والحاسب الآلي، كلية ينبع الصناعية 3-11 جمادى الآخرة 1414هـ.

3) هذا التعريف لبرلسون، وهناك العديد من التعاريف منها تعريف دائرة المعارف الدولية للعلوم الاجتماعية «تحليل المضمون هو أحد المناهج أو الاقترابات المستخدمة في دراسة مضمون وسائل الاتصال المكتوبة أو المسموعة بوضع خطة منتظمة تبدأ باختيار العينة من المادة محل التحليل، ثم تصنيفها وتحليلها كمياً وكيفياً»، بينما يرى د. عاطف غيث أن تحليل المضمون هو أداة للبحث تستخدم في وصف وتحليل محتويات المؤلفات أو الأقوال أو الأخبار أو الصور أو الأحاديث العامة أو الرسائل، ويتم ذلك عن طريق تصنيف منظم للمادة موضوع الدراسة، إلى فئات ثم يعبر عنها بصيغ كمية، وتستخدم هذه الطريقة عادة في دراسة مضمون الاتصال، ويعرفه كابلان «يهدف تحليل المحتوى إلى التصنيف الموضوعي الكمي لمضمون معين وذلك في ضوء نظام للفئات صُمم ليعطي بيانات مناسبة لفروض محددة خاصة بهذا المضمون». ويعرفه الباحث «أداة من أدوات البحث العلمي يستخدم في العلوم الاجتماعية لجمع البيانات المنظمة والمعبرة عن السلوك البشري، بأي صورة من الصور، وتحليل هذه البيانات بأسلوب علمي منظم ودقيق يستهدف التحديد الموضوعي لمضمون مادة الاتصال أو التحليل للظاهرة من حيث الشكل والمضمون وفق تحديد موضوعي للأهداف المتوخاة من هذه الدراسة، ويهدف للوصول إلى تعميمات قوية وواضحة وسهلة التعميم على حالات أخرى متشابهة، بسبب الدقة الإحصائية والعمق في تحليل الظواهر» وهناك العديد من الألفاظ المستخدمة في تحليل المضمون، يمكن التعرف عليها في هذه العجالة، منها فئات التحليل «ويقصد بفئات التحليل العناصر الرئيسية أو الثانوية التي يتم وضع وحدات التحليل فيها بكل دقة مثل الكلمة - الموضوع -

القيم، والتي يمكن وضع كل صفة من صفات المحتوى فيها، وتُصنف على أساس، وينبغي أن تتصف الفئات بعدد من الصفات، منها أن تكون محددة بدقة وشاملة لمختلف الجوانب التي يتعرض إليها الباحث، وأن تتضح الفروق بن هذه الفئات»، أما عن وحدات التحليل (فهي التصنيف الشكلي لمادة التحليل من حيث الكلمة أو العنوان أو مقاييس المساحة والزمن).

راجع في ذلك:

- د. صلاح الفوال، مناهج البحث في العلوم الاجتماعية، القاهرة، مكتبة غريب، 1982م، ص 135.

- د. يوسف مرزوق، مدخل إلى علم الاتصال، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1988م، ص 102.

- د. فاروق يوسف أحمد، مناهج البحث، دراسات في علم الاجتماع السياسي، العدد ٢، القاهرة، مكتبة عين شمس، 1978م، ص 149.

- محمد عاطف غيث، قاموس علم الاجتماع، القاهرة، هيئة الكتاب، ١٩٨٣م، ص 88.

- د. رشدي طعيمة، تحليل المحتوى في العلوم الإنسانية، القاهرة، دار الفكر العربي، 1987م، ص 18-19.

- إسماعيل عبدالفتاح عبدالكافي، التعليم وبث الهوية القومية في مصر، رسالة دكتوراه في فلسفة العلوم السياسية (غير منشورة)، القاهرة، جامعة القاهرة، كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، 1991م، ص ص 230-234.



رواية القص -

قص الرواية

عباس أمير معارز

المبحث الأول: ما الرواية؟

ترى هل تقدر الرواية أن تحقق فينا رغبتنا بأن نقف على ربوة عالية وقد على قمة جبل لنقول: ها نحن هنا. بعد أن نكون قد أشرفنا على المساحات والمسافات المحيطة، ورأينا كل ما يتخذ لنفسه زاوية ما أياً كانت، في هذا الوادي أو ذاك، وعند ذلك المستنقع أو تلك البركة، وقد بجوار جذع يابس، أو عند شجرة مثمرة؟ هل تقدر الرواية على ذلك؟ وما وسيلتها في جعلنا نتسلق ذلك الجبل دونما شعور بالإعياء أو بالضجر ونحن مانزال قابعين حيث نحن، فلا جبل ولا قمة، حقيقة وواقعاً؟

لا شك أن محاولة الروائي تحقيق ذلك الهدف أو تلك النية المسبقة في تسلق القمة، تجري في مكان وزمان وبوساطة شخصيات.. والذي ما بين المكان والزمان والشخصية علائق ووشائج، كتلك التي كانت بين مرتكزات وعناصر أو مقومات الحدوث في المكان والزمان من قبل محدث، ولكن الذي تختلف فيه الرواية وهي موضوع لتبين الحدوث بوصفه فعلاً روائياً، هو أنها أن تكون فاعل الحدوث بعد أن كان وسط الحدوث الذي يقوم به الراوي.. فالرواية منفعل من حيث هي جهة الراوي، وفاعل من حيث هي جهة القارئ، بل إن القارئ نفسه حينما تكون الرواية ناجحة وفقاً للمعايير البلاغية له أن يكون فاعلاً ومحدثاً متخذاً من المادة الروائية وشكلها الفني وسيلة لذلك الفعل، أما الروائي أو الكاتب فهو الآخر منفعل قبل أن يكون فاعلاً بوساطة الرواية.

فالرواية مظهر فني بلاغي لانفعال الكاتب بما هو موجود قبل القص، أي بما هو كائن واقعاً لا خيالاً، وما ذاك الكون إلا لأن الروائي إنسان اجتماعي، وإذ هو كذلك فإنه موضوع لحدوث فعل الآخرين والأشياء فيه..

وهكذا يتبين لنا أن الأطراف جميعاً؛ (الإنسان، الإنسان - الكاتب، الإنسان - القارئ) تمارس لعبة الفعل والانفعال من خلال العمل الروائي الذي من سماته التكوينية، سعة مساحته المكانية والزمانية ثم كثرة مكوناته، وبالمحصلة كثرة تمظهرات الحدوث الإنساني والمعرفي والجمالي به وفيه ومن خلاله.

الرواية إذاً ليست هي الغاية الكامنة وراء الفعل، إنها الوسط البليغ لحصول الفعل، أو إنها المحمول - الحامل الذي للروائي ثم للمتلقي، أن يحمله بوصفه مظهراً، ويحمّله من عندياته بوصفه ظاهرة.

فإذا تمكن الفعل الروائي من تحقيق صفته التكوينية بوصفه حاملاً، أو بوصفه زالقاً بليغاً للمتلقي ومن قبل للمؤلف في الواقع بوساطة الخيال، كان العمل الروائي بليغاً، على أن ذلك الزلق ليس زلقاً في الجزئي الثانوي الغُفْل من تمفصلات الواقع وإنما في الكلي والشمولي الإنساني المشترك، وبما يشبه إطلالة ذلك المتسلق الذي وصل إلى القمة، على ما حوله وما يدور ويجري ويحدث في المساحات القريبة والبعيدة.. تلك الإطلالة التي تبئر الحدث لا لأجل التبئير حسب، بل ليكون الحدث منطلقاً إلى استدعاء تمظهرات أخرى للحدوث في مخيلة القارئ والمؤلف.. وكأن الوسيلة التي تحقق للتبئير الروائي بلاغته بوصفه جامع الحدث مكاناً وزماناً وشخصية، هو الخيال الخلاّق، فالخيال إذاً هو المكوِّن، الجامع الذي تتكون به الرواية من حيث هي حبكة وشخصية ووصف، وقبل ذلك من حيث هي موقف من الحياة والواقع. فالرواية إذاً وبقدر ما هي كل ذلك فإنها بناء وتركيب تكويني من خلال اللغة غايته ليس توصيف أو عرض الواقع كما هو حسب، وهذا ما توفره الحكاية المنسرية خلال القص، وإنما غايته إعادة بناء الواقع، بل تشييئه ثانية من خلال الوصول إلى انحرافاته وما يترتب على انحرافاته من تشتيت وهدم لكل ما هو قيمي وإنساني. وما الرواية بعد ذلك كله إلا خيال لغوي مشابه لكل الخيالات أو الأخيلة الأخرى التي نبدعها حين التصدي لشرح وتنظيم تجربة ما لنبين الواقع»[1].. وبموجب هذه الحقيقة البلاغية الجامعة للعمل الروائي،

موقفه من الحياة وبنائه لأنموذجها المقترح، عرضه للواقع وإعادة بنائه، ارتكازه على الشخصية والحبكة والوصف والعرض وتكوينه لذلك كله من خلال الشكل.. بموجب هذه الحقيقة الجامعة نعيد النظر في الجامع الإبداعي بعامة، والجامع الشعري بخاصة، ألا وهو جامع الخيال فنرى إلى ذلك الجامع المكوِّن من حيث هو مستوى أو نمط إدراكي لمؤلف العمل وقارئه وطبيعة العمل المائزة، على أنه مظهر آخر لرجاحة البلاغي وهو يحاول أن يستقرئ تلك العلاقات التكوينية المكنونة فيما بين المظاهر الإبداعية جميعاً، ومنها المظهر الروائي.. وكما اختلفت وتختلف بلاغة الظهور باختلاف القدرة الخيالية شعراً، اختلفت وتختلف بلاغة الظهور باختلاف القدرة الخيالية قصاً.. وبموجب هذا الاختلاف نرى إلى الرواية وهي تتكون منذ القرن السابع عشر والثامن عشر غربياً، ومُذ ما قبل ذلك عربياً وأن ثمة مسميات أخرى ومظاهر مختلفة، على أنها دوماً كانت بحاجة إلى الخيال الشعري لتولد بعد موات، وليس الذي يستلزمه ذلك الخيال أو الذي هو لزيمه إلا «فهماً جديداً لطريقة تنفيذ هذا الخيال روائياً[2]».. ولكن الذي لابد من الانتباه إليه هو أن ارتكاز الرواية أو انطواء المظهر الروائي على ظاهرة الخيال، لا يعني ميل الرواية، أو رجحان كفة الشكل من كفتي الفعل الروائي على حساب النزعة الطبيعية للرواية نحو الواقعي والواقعية.. فالواقعي هو المكون الكامن خلف الشكل الروائي على حساب النزعة الطبيعية للروائة نحو الواقعي والواقعية.. فالواقعي هو المكوِّن الكامن خلف الشكل الروائي وليس العكس، وما ارتداد الرواية لفحصها ذاتها الروائية بين الفينة والأخرى من خلال تغيير تمظهرها الشكلي أو اللغوي، أي من خلال إعادة النظر في وسائلها السردية، إلا نتيجة طبيعية لارتداد الإنسان على نفسه، وللإنساني والقيمي والوجداني المكنون في صلبه. وليس الذي يترتب على ذلك الارتداد إلا ارتداد الواقع الذي حرفته مسارات الحدوث المادي عن مداراته الكونية.. وهذا ما يدعونا إلى النظر إلى الارتدادات الشكلية الإبداعية بعامة والروائية بخاصة، خاصة تلك التي ينادي بها دعاة التجريب، نظرة حذر وتفحص وتبين، قبل الاعتبار بها والمناداة

بضرورتها.. فالارتدادات الشكلية مزلق من مزالق المخيلة حينما لا تكون منبثقة من صلب الارتدادات الإنسانية والواقعية.. وإذ هي كذلك فإنها معبر سهل جداً لأولئك الذين لا يقدرون على الإمساك بقراءة بليغة للواقع، فيعدلون إلى تقويله من خلال تقويل الشكل ما لم يقله المعنى الأدبي، أي من خلال تكوين الشكل دونما أخذ بنظر الاعتبار صلة المتكون بالمكون والسطح بالعمق والظاهر بالخفي..

فالرواية لا تعني بالضرورة غموضاً في السرد وتعقيداً في التركيب، وقد تقتضي بلاغة الوصول وما يترتب على تلك البلاغة في الاستقراء، قد تقتضي غموضاً وتعقيداً وتشتيتاً، فإذا جاء الغموض بوصفه مظهراً لعمق القراءة، وإحاطة القارئ بالخفي العميق من مساحات المقروء الظاهرة فلا ضير شرط أن لا يكون الغموض مقصوداً للغموض، فالرواية ليست موئلاً لفعل المؤلف حسب ولا هي موئل لتزييف الواقع أكثر مما هو مزيف أصلاً، ولا هي ساحة للعب الأطفال، ولا هي كيس الدادائيين وقصاصاته الورقية.. وبالنتيجة فإنها ليست التي يريده ما بعد الحداثيين الغربيين والتابعين لهم عربياً، من حيث إن الرواية شكل حسب، شكل يحكمه إيقاع الإنشاء اللغوي دون غيره، وبما يعمل على أن يجعل من ذلك الشكل: «شبيهاً ببنية اللعبة يمكن أن نقوم بها بالإبدال والتبديل»[3] وبحيث سيصير الكاتب والشخصية والقارئ جزءاً من لعبة الشكل فهم خاضعون جميعاً لمنطق الكيس الدادائي، وخيالاته الفاسدة اللاواعية والعاجزة عن البناء والفاقدة القدرة على التماسك.. وما وسيلة الذي يريده الشكلانيون إلا الخيال «وأصبح الخيال الأداة التي من خلالها يمكن اللعب باحتمال وقوع أو حدوث التجربة، سواء أكان أم لم يكن لها معنى، أو سواء وصفت أم لم توصف بالواقعية»[4].

الشكل الروائي ممثلاً ببناءاته اللامنظمة واللامرجعية المكانية والزمانية الواقعية، ورمزيته وأسطوريته وحداثه الدلالية، وفزيقيته، دليل بلاغي على أن لا رواية بليغة خلفه، ثم لا فعلاً روائياً مكوناً له، فهو لا يميل

إلا إلى وعلى ذاته دونما قدرة على استسقاء ما يكمن في العمق من تلك الذات من إمكانات رؤية بليغة، سدلت عليها الحجب حسية صاحبها وفوضويته، ثم عجزه التام عن الإمساك بقضيته، وإذ هو كذلك فإنه عاجز عن إعادة بناء ذاته، وبالمحصلة فهو عاجز عن إعادة بناء الواقع المعيش، لأنه أصلاً لا يمكن أن يكون إلا الطرف المتكون لا الطرف المكوِّن من طرفي الحدوث الروائي.

نعم قد لا يتساوق المظهر مع الظاهرة، ونعم قد ينحي أحد الطرفين الاخر، ونعم قد يثبت الأول ويتحرك الثاني.. نعم وارد، بل واجب كل ذلك حينما نعرض ذلك كله على العلاقة فيما بين البنية أو الموضوع المحمول الحكائي، والبنية أو الوسيلة الحاملة السردية أو الشكلية.. فالرواية ليست مستودعاً للوقائع، فهي ليست توثيقاً تاريخياً ولا يمكن لها أن تكون كذلك، وإن تقصّت الواقع فإنها لا تتقصّى الواقع من حيث هو، إنها تتقصى آثاره، وفرق كبير بين صاحب الأثر والأثر. ما الأثر إلا الظاهرة المتحجبة التي بها حاجة إلى سياسة إدراك جمالي بليغ، «ولأن الظواهر لا تكون متجلية وراء مظهر خادع؛ فإنها بالتالي تحتاج إلى نشاط هيرمونطيقي (..) أي نشاط يقوم على التفسير (..) وهو يقع على عاتق الموجود البشري الذي يحاول فهم الوجود من خلال فهم الوجود نفسه»[5]، وفي ضوء ذلك نرى إلى المؤلف ثم نرى إلى القارئ، على أنهما الموجود البشري الذي يفسّر الوجود الروائي، سواء في الواقع من خلال المؤلف أم في العمل من خلال القارئ.. وما الشكل إلا موئل للتفسير، فالشكل الروائي لا يمكن أن يكون بليغاً حينما يكون مكشوفاً، إنه دعوة للكشف والاستكشاف وكذلك هو الحال مع المصطلح البلاغي.. فالشكل وكذلك المصطلح البلاغي مشروع حرية قصوى، ولكن الحرية غير الفوضى، وبلاغة الحرية هي أن تكون الحرية منبثقة من صلب القيد، فالمصطلح البلاغي منبثق من صلب النظام الكوني ممثلاً بالنص الكريم، ولابد للشكل الإبداعي أياً كان تمظهره أن يتوسم هذه البلاغة، وإلا فإنه سيتهافت تماماً.

أما أن تظل الرواية ما بعد الحداثوية، أو التجريبية بعامة «تتحرك حول بدايتها بدلاً من أن تتجه إلى نهايتها. لأن الرواية التجريبية تتحرك نحو بدايتها لتلاصق خلودها»[6]، وهي تقصد من وراء ذلك إلى «إعادة النظام الواقعي إلى حالة الفوضى الأولى والبالية»[7]، والهدف من وراء ذلك؛ «لا يقل عن السبر والاستنفاد الكاملين والنهائيين لجوهر شكل روائي معين وجعله عديم الجدوى لكل من يحاول استعماله من بعد»[8].. فهذا مما لا يمتلك الوعي به الناقد الغربي قبل الكاتب، أو أنه ليمتلك الوعي بسفسطته، ولكنه يسعى من ورائه إلى ما هو أصلاً متكون به، ممثلاً بذلك البريق الخلبي الذي تبرق به سماء العلم التجريبي الغربي، والذي ثبت خواؤه، وبانت خلبيته بعد منجزات أمثال هيزنبرج في علم الفيزياء، ومن ثم بعد عود نظرية المعرفة الغربية إلى القول بالميتافيزيقيا، ثم إلى القول ببلاغة التفكير الغيبي الديني خاصة بعد أن قوضت فلسفة العلم المعاصرة أركان الوضعية التقليدية.. وهذا ما ستتبين آثاره بعد حين، أي بعد انطفاء البريق الخلبي لنصوص ما بعد الحداثة، وليس أمر هذا الانطفاء ببعيد، لأن المنجز الإبداعي الغربي ومقابله النقدي وليد المنجز الفلسفي وأنموذجه العلمي الفيزيائي المؤثل، دون الإحيائي.

فالذي نراه أن الذي ما بين البداية والنهاية مواجهة بلاغية لابد من اعتبارها في العمل الإبداعي وخاصة العمل الروائي.. والذي تقتضيه تلك المواجهة هو أن تكون البداية كائنة في صلب النهاية وبالعكس، مع فارق جهة المكون المتكون، حيث الجهة الأولى هي جهة المكون والجهة الثانية جهة المتكون.. فالبداية الروائية هي المختفي والعميق الذي لا يظهر أبداً، لأنها أصلاً الحدث الذي مضى وانقضى، وما العمل الروائي إلا بدء النهاية، وما تمظهرات الشكل الروائي جميعاً ومنذ اللحظة الأولى للبناء الروائي إلا تهيئة لتتبع آثار تلك البداية التي كانت.. فالعمل الروائي بتصاعده الدرامي وبتنامي صراعاته وأحداثه يشكل نهايته، ولا يتحرك في دائرة بدايته، فإن بقي كذلك استنفد مقوماته ولم يجد ما يقوله، وما حجمه الكمي - عدد أوراقه - إلا

حمل كاذب، وما فعله الروائي إلا فعل سطحي يتحرك ضمن مساحة ما هو جزئي، دون ما هو علمي مترابط.. أما تشظية الحدث الروائي فواردة جداً، الورود الذي نرى إلى بلاغته المنحازة، حينما يكون ذلك التشظي تفريقاً للحدث على الشخصيات أو تفريقاً للشخصية على الأحداث، أو تفريق هذا وذاك على المكان والزمان، فيخلق كل مظهر من مظاهر التفريق حدثه وتعبر كل شخصية عن موقفها ووجهة نظرها بالحدث الواحد وبحرية مطلقة. ولكن التعبير لابد أن يخلص إلى نهاية في كل مرة من مرات التفريق. وبالخلوص إلى النهايات المتحققة المنجزة من قبل المؤلف أو المحققة والمنجزة من قبل القارئ يخلص العمل إلى نهايته، ولن يعود أبداً إلى بدايته، لأن العمل المتكون من حيث هو شروع إلى نهايته، يختلف عن بدايته، فالعمل الروائي يحاول أن يقف على نقطة البداية ليقول، وليست البداية عنية إلا بالقدر الذي تكون فيه البداية وسيلة لقوله، أي وسيلة لاختلافه ومفارقته من حيث هي موقف من الحياة والأشياء، أو من حيث هي شكل فني يعمل على استظهار ذلك الموقف.

الذي يريده المعيار البلاغي من الرواية، هو أن تنتهك سطوح الأشياء إذا كانت تلك السطوح قد تصلبت، التصلب الذي يشي بأن لا إمكان لتليين أرضيتها بإنزال الماء عليها من غيمة حبلى بالماء، فلا جدوى لمطر في صخر أو على صخر، فإن كان ثمة لين خلف تلك الصخور الكأداء وبين ثناياها فلابد من المطر، بل يتوجب الاستمطار، وإلا فيجب تليين التربة الروائية من خلال الانتهاك الكلي، أي انتهاك الوابل من المطر، فإذا حدث ذلك الوابل فلا تربة إطلاقاً ولا بناء بل تدمير تام. وهاهنا تتعامل التجربة الروائية على أنها (مسوّدات) النص، التي تتبعها (مبيّضات) ويجب على الروائي ممارسة هذا التسويد قبل أي كتابة يسعى بها إلى دار نشر، فإن وصلت الكتابة إلى دار النشر، فيجب أن تصل وهي (مبيّضة)، أي فيجب أن تصل وقد عمل فعل الحدوث الذي هو فعل المؤلف على تليين تربة الواقع ثم استزراعه، فالمبيّضة هي استنبات جديد سمته الأولى والأهم، هي أنه حيوي ومنسجم، وما الحيوية والانسجام، إلا مرحلة ما بعد الاستقراء أو ما بعد مرحلة البلوغ، أي إنه

مرحلة القراءة والبلاغة، وليست هذه المرحلة الكائنة دونما ممارسة انتهاك الوعي قبل انتهاك التركيب النحوي للرواية على الورق، أي إنها انتهاك الروائي لنفسه قبل انتهاكه لغيره، فإذا تم له انتهاكه لوعيه من خلال الفعل الروائي ممثلاً باختلال التعاقب وإعطاء النهايات في البدايات وحذف النقلات وتجاهل التمفصل المستقيم لحركية الوعي، وإحباط جميع الترابطات الفكرية - اللغوية المكنونة في العقل.. إذا تم له كل ذلك وهو ما ينادي به التجريب الروائي ولكن على الورق[9] لا في الوعي كما نريد، إذا تم له كل ذلك، ترتب على ذلك الانتقال إلى المرتبة الثانية من مراتب الفعل الروائي. وما هذه المرتبة إلا استخلاص ما وراء تلك التقصيات الإبداعية لمكامن الوعي، ولكن بعد ملاقحتها، ولن تلقح دونما تلك الدفقات المقصودة والمسبقة، فإذا لاقحت مراتب الإدراك حسيتها بعقليتها وعقليتها بوجدانيتها والجميع بخياليتها، تبلورت الرؤيا الإبداعية، وشفّ الشكل الروائي عن رؤيته الشفوف الذي لا تسلبه كثافته النوعية ونسيجه البلاغي ودائريته الزمنية وجمعه المكاني، وجوهية شخصياته. وهاهنا يصير الحيوي سمة الحياة الكائنة في صفحات الرواية والبادية من عليها، فلا خير في المظهر السردي لتلك الحياة وهو يختلف من حيث اتساقه مع اتساق القصد الحيوي للفعل الروائي، ولا خير فيه وهو لا يقدر على استظهار تلك الحيوات الكامنة والمكنونة في صلب الواقعي الذي كثيراً ما يقدم لنا شخصياته الطازجة التي تفوق في حيويتها ممثلة بثراء ما نستخلصه من معاناتها وآلامها وانكساراتها، ما يقدمه لنا العمل الروائي وهو يستعين بالخيالي واللاموجود واقعاً.. ومن ثم لا خير فيه وهو لا يتساوق في تتابعيته الإبداعية الخاصة مع ما ترجوه فيه شخصياته وأمكنته التي ألفها البصر واعتادتها الحاسة في الواقع وما هي كذلك في الحقيقة، ولهذا فإنها تطمح بمبدع ينتشلها من مواتها ليعيد عرضها ثانية، العرض الذي يحقق لها كينونتها التي لا يقدر الآخرون على تلمسها دونما وجود ذلك الروائي الناجح.. فالسردي هو الممارسة التي ستجد لها مسالكها في أرضية الحكاية الواقعية حينما يمتلك الروائي قدرته على

البلوغ، فإذا وجدت لها مسالكها في المتن الحكائي بكل استقامته وميكانيكية حركيته، استجاب لها الحسي ولقح بفرديتها. فالممارسة السردية ممارسة شخصية تماماً، ممارسة حرة تماماً، لها أن تفيد من القوانين المجردة والمقومات المستلة من قبل هذا الناقد أو ذاك، ولكن الإفادة لا تعني الاتباع، والاستلال لا يعني القدسية، والتجريد لا يعني التقييد، والذي يعنيه كل ذلك هو ممارسة الحرية بعد الوعي بالقيد ومعاناته، وإلا كيف يقدر المبدع أن يستظهر معاناة الآخرين وهمومهم وآلامهم وعذاباتهم دونما أن يمارس هو، أو دونما أن يتعشق هو أدنى درجات تلك المعاناة، من خلال الوعي بالقيد والانطلاق منه.. ثم ممّاذا.. يريد المبدع أن يتحرر إن لم يكن ثمة قيد ينطلق منه في كل مرة من مرات الكتابة، وإلى أي حرية يدعو، إن لم يكن يدعو إلى ما بعد الحرية أي إلى الفوضى والعبثية والتدميرية واللاأدرية التي خلفتها حتميات المادة الغربية ومنطقها، مما غاب عن بال الكثيرين من نقادنا، قبل المبدعين.

أما أن تصير الممارسة السردية هي الحَدث والمُحدث، وهي الوسيلة والغاية وهي الأول والأخير وهي البلاغة وبلاغتها، فهذا ما يجعل منها سُبَّة، ولن تشفع السردية ومنظروها وهم يفصلون بين بنية الشكل وبنية المعنى، لصالح الشكل، ثم يفصلون دراسة السرد عن دراسة الفعل الروائي بكليته.. لن تشفع سردياتهم لأولئك العاجزين عن استخلاص الحيوية بعد الموات والانسجام بعد اللاانسجام.. أما أن يقول من يقول أن اللاانسجام الذي على ورق الرواية يخلق انسجامه لدى القارئ، فنقول، إن الذي يخلقه حينها ليس إلا لذاذات حسية طارئة مموهة موهمة، إن الذي خلف البرق غيمة مكتنزة بالحياة، وليس ثمة غيمة ولا اكتنازا.. ويظل القارئ البليغ به حاجة إلى أن يخلق هو لا انسجامه الخاص، ثم يستخلص انسجاماً، ولابد له من أرضية بها حاجة إلى فعله القرائي، فإن لم يكن ثمة انسجام فلا أرضية بالمرة كيما تستدعي فيه تحريك وعيه واستشراف ما وراء العمل استشراف الصاعد نحو القمة.

لابد للسرد أن يرى إلى كل مكون من مكونات الأرضية الروائية مكانها وزمانها وشخصياتها وأحداثها وحبكها، وبداياتها، عرضها وحلولها.. على أن كل مكون من تلك المكونات وجه لغيره، فيعمل على أن يربط بين المكان والزمان، والمكان والزمان والشخصية، والشخصية والحدث، والزمكان والشخصية والشخصية والحدث.. وهكذا بحيث لا تنبثق الشخصية الروائية على صفحة ما من صفحاتها إلا وثمة مكان يعادلها تماماً.. فلا بلاغة للشخصية المهزوزة حينما تنبثق من صلب مكان مقدس، إلا إذا كان الفعل الروائي بمجمله ووفقاً لقصدية مؤلفه، يريد أن يخلق بنية مفارقة يتطلبها الفعل الروائي بمجمله.. ولا بلاغة لحدث إلا وذلك الحدث يصلح لأن يكون بديلاً للشخصية، ولا بلاغة لزمان إلا والزمان يصلح أن يكون طباق الشخصية، فإذا كانت الشخصية مسطحة جاء الزمان مستقيماً رتيباً متراخياً، وإذا كانت الشخصية متنامية دائرية فاعلة جاء الزمان دائرياً دافقاً سريعاً، يوجب على الروائي والقارئ معاً أن يتخليا عن مطالبة الفعل الروائي البليغ بالتأني الزمني والمتابعة لحركية الزمن دونما اختصار واختزال وقذف للماضي في المستقبل وللمستقبل في الماضي، فلا استقامة للزمن، ممثلة بالماضي يتبعه الحاضر، يتبعه المستقبل، وإنما البلاغة حينها، أن يكون الزمان دالاً على الشخصية وهي تستحضر الأزمان جميعاً في لحظة واحدة، لا من حيث هي ذات مجسدة، بل من حيث هي بؤرة وعي تصلح أن تلمع أو تقدح أو تتألق في هذا المكان أو ذاك وفي تلك الشخصية أو غيرها ومن خلال ذلك الحدث وصنوه، بغض النظر عن موقف المؤلف من الشخصية كأن يكون متعاطفاً معها أو كارهاً، محمّلاً لها ومقوّلاً لها ومتمظهراً بها، أو متمظهراً بغيرها... وهكذا بالنسبة إلى المكونات جميعاً، بحيث يصلح المكون أن يصير مكوناً لغيره، ومتكوناً بغيره.. ولا بلاغة إطلاقاً للتضحية بعنصر من العناصر الرئيسة السابقة للرواية، فالتضحية بعنصر ما من العناصر تعني التضحية بوجه من وجوه القوة الفاعلة أو المحركة للشكل السردي، ثم التضحية بمظهر من مظاهر التجلي الرؤيوي.. وإننا وبالعكس تماماً مما ينعق به الشكلانيون

وتابعوهم، ننادي ونتمنى على الروائي أن يضيف إلى عناصر الرواية السابقة عنصراً أو عنصرين أو أكثر، مما يعمل على ثراء رصيدها البلاغي.. فالعنصر الروائي أي عنصر ذو وجهين فاعلين، أما الوجه الأول فيتحرك من حيث المكنون والكامن الرؤيوي، وأما الوجه الثاني فيتحرك من حيث السطح السردي، فالعنصر الروائي أي عنصر، هو حاصل لقاء إبداعي وملاحقة بليغة للرؤيا بالسرد وللسرد بالرؤيا؛ وفق الخطاطة الآتية:



فكيف للمبدع البليغ بعد ذلك أن يضحي برصيده البلاغي فيما تقضي البلاغة بتميته.

نعم على الرواية أن تتخلى عن انغلاقها على نفسها، ونعم عليها أن تفيد من تقنيات الفنون الإبداعية القريبة والبعيدة، نعم عليها أن تستثمر المستخلص الشمولي للفلسفة، والإرباك الشكلي (العلاماتي) للزمن والحدث والمكان.. الذي تقدمه المسرحية، ونعم عليها أن تستثمر الاستعارة الشعرية المكثفة والمقتصدة لغوياً، ونعم عليها أن تستثمر الاكتناز والوحدة اللذين تقدمهما القصة، ونعم عليها أن تستثمر التخليط اللوني (الحواسي) الذي يقدمه الفن التشكيلي، ونعم عليها أن تستثمر المونتاج التلفازي والسينمي، ونعم عليها أن تستثمر التوزيع الإيقاعي الذي تقدمه الموسيقى، (السمفونية).. إلخ، ولكن الذي عليها أن لا تنساه، هو أنها بلاغة الواقع والواقعة، «فالروائي يقدم لنا أحداثاً تشبه أحداث حياتنا اليومية، ويحاول أن يضفي عليها مظهر الواقع بقدر ما يستطيع، مما قد يصل به إلى درجة الخداع»[10].. ومن ثم، فلابد للروائي أن يكون أميناً الأمانة الفنية لا الأمانة التأريخية في عرض ذلك الواقع علينا، فإنه في اللحظة التي يضع فيها الكاتب كلمة «رواية» على غلاف كتابه، فإنه يعلن أن من العبث التحقق من صحة أحداث ما يرويه، وأن اقتناعنا بشخصياته يقتصر على ما يرويه لنا

عنها، حتى لو كانت موجودة في الواقع»[11]، وعلى الروائي أن يسعى جاهداً إلى إقناعنا بمصداقيته ثم إمتاعنا، ومن بعد تحرير وعينا من تحجّره، وإطلاق مشاعرنا من معتقلاتها، وأخيراً لابد له من جعلنا نشاركه خوض تجربته في بحثه البلاغي، عمّا وراء المظاهر، فليس ثمة فصل للبحث عن المبحوث عنه، ولقد ورد في المعجم العربي وهو يتابع حركية المادة اللغوية (سرد)، والسَّرد: الحَلَق، والتقدير في السرد: هو أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب دقيقاً فيفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع.. اجعله على القصد وقدر الحاجة[12].

فعلى القصد وقدر الحاجة تلك العلاقة الكائنة بين السرد من حيث هو كيفية عرض، والسرود من حيث هو موضوع، وإلا فلا بلاغة. فالرواية بحث بليغ، ويجب النظر إليها من قبل كاتبها وقارئها وناقدها، بوصفها بحثاً كما يرى أحد النقاد الغربيين البلغاء حقاً[13]، وإذ هي كذلك فإنها لابد أن تحرص على توضيح نفسها التوضيح الجمالي لا التوضيح العلمي، أما أن لا تقدر الرواية على ذلك، فذاك دليل على أن الوعي الروائي لمؤلفها وعي عاجز حقاً عن القدرة على قراءة ذاته من خلال استقراء مكونات تلك الذات، ومن ثم إقرائها.. وهاهنا يقدم لنا الشكل الروائي صورة للواقع «تناقض بشكل صارخ الواقع الذي اعتمدت عليه»[14]، وما تقديمها الصارخ هذا إلا دليل على عدم قدرتها على جعل الواقع مكوّناً لتكوّنها.

الهوامش

1) مالكولم براد بري، الرواية اليوم، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996؛ ص 11.

2) المصدر السابق: ص 9-10.

3) المصدر السابق: ص 15.

4) نفسه.

5) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال، الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1412هـ - 1992م: ص 81.

6) جون هالبرن، نظرية الرواية (مقالات جديدة)، ترجمة محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق - 1981: ص 151.

7) نفسه.

8) نفسه.

9) المصدر السابق: ص 150.

10) الرواية اليوم: ص 43.

11) المصدر السابق: ص 44.

12) لسان العرب، مادة (سرد).

13) انظر الرواية اليوم: ص 43.

14) نفسه: ص 47.



حكاية سحارة



صدوق نور الدين

11

● يندرج كتاب «عبدالله الغذامي»: «حكاية سحارة»، في السياق الذي دأب المؤلف على الخوض فيه، خاصة في التجربة الأخيرة: «المرأة واللغة»، بجزئيه.. على أن اللافت في «حكاية سحارة» كونه يرسم صورة أخرى لـ «الغذامي» هي بالضبط صورة المبدع.. وقلة هم على امتداد الوطن العربي من زاوجوا بين كتابة النقد والإبداع، بتفوقٍ سام.

12

● اختار «الغذامي» لهذا الكتاب الجديد ما سماه بـ «تكاذيب الأعراب». وهو مبحث تناول بالدرس والتحليل في كتابه النقدي: «القصيدة والنص المضاد»، من خلال «جماليات الكذب»، حيث دعا إلى تجنيس هذا الباب.

في «حكاية سحارة» نجده يعود إليه مبدعاً لا ناقداً.. أقول عاد ليؤسس الجنس تأسيساً من هذا الباب، وفق الإشارة إلى كتاب «مرآة الضمير الحديث» لـ «طه حسين»، حيث ينسب المؤلف لـ «الجاحظ» ما ليس له، في نوع من التخييل القاصد.

> «... ولقد أبدع طه حسين في هذا الكتاب حيث كتب رسائل جميلة ومعبرة فيها وجدان عميق وتأنق بياني ساحر في فن الإنشاء والترسل..» (ص/ 10).

13

● إن السحارة بمثابة صندوق تجمع فيه الحاجيات على تباينها

واختلافها.. فقد تكون ألبسة، وثائق، كتباً، وغيرها من ثمين الأشياء.. لذلك فإن حكاية السحارة في هذا المؤلف، يجدر أن تؤخذ من حيث كونها مصدر التخييل ومنبعه.. والمؤلف لا يعمل إلا على التقليب فيها، وقراءة ذلك، وبالتالي إمدادنا به.

على أن نوعية التلقي بالنسبة إلينا وللمؤلف، تحدد في كون (المادة) حكايات (حكاوي)، مادام الرهان في تلقي الحكاية يتأطر في نوعية الوعي بها كتخييل، وليس كواقع، يفترض تصديقه.. فالحكاية في شجرة أنساب النوع أو الجنس، بمثابة أصل تفرعت عنه القصة والرواية، كجنسيْن متداوليْن وليس العكس، حيث إن للرواية حكاية تعمل على قولها وإنتاجها، وللقصة ذات التوجه.. والأجناس الثلاثة تتوحد في بعد الخيال والتخييل.

في ضوء هذا، أعتبر «حكاية سحارة»، حكاية مؤلفة تأليفاً إبداعياً، بغض النظر عن القيمة الأدبية والروح الإبداعية.

> «.. وفي هذه المخيلة عثرت على (مخيلة) قديمة وجدت فيها مطويات من الأوراق القديمة والمخطوطات وشرعت أنظر فيها وأقلب في صفحاتها فوجدت فيها طرائف من الكتابات وبعض المدونات والملاحظات التي كان صاحب (الشنطة) يكتبها ثم يلقيها في سحارته هذه...) (ص/ 10).

14

1 ● بيد أن السؤال الذي يثيره كتاب «حكاية سحارة» والمندرج تحت باب «تكاذيب الأعراب»: إلى أي مدى تستعاد الأجناس بعد موتها، إن كانت بالفعل أجناساً؟ إن من يتأمل وضعية الأنواع الأدبية، يقف في مستوى التداول على أنواع انتهت ولم يعد ثمت مَنْ يمارس التأليف في بابها إلا في الأندر النادر: حالة المقامة مثلاً، شعر النقائض، وإلى حد ما فن الخطابة في بعده

الأدبي الصرف، لا المقصد الديني أو السياسي.. هذه الأنواع، انمحت كوجود ذاتي مستقل، إلا أنها (قد) تذوب في أنواع أخرى، كالقصة والرواية، والمسرحية بالتوظيف القصدي فقط.. وخاصة في جنس الرواية المفتوح، والذي يعد غير مكتمل لقابليته احتواء واستيعاب أكثر من نوع.. ويحق التمثيل في هذا المقام بالروايات الموظِّفة للأشكال الأسلوبية التراثية، نحو ما طالعنا به الروائيون: «جمال الغيطاني»، «يحيى الطاهر عبدالله»، و«إميل حبيبي».

2 ● لكن، في الحالة التي يكون فيها الجنس مفرداً، كيف يتأتى تداوله وتلقيه؟ وهو حال باب «تكاذيب الأعراب» في سياق التداول الراهن.

من المتعارف عليه أن الأنواع توجد ضمن نسق منهجي موضوعي شبه صارم.. فالوجود، يتحقق التواضع بشأنه بين المؤلف والقارئ.. الأول يحدد مجال إبداعه، والثاني يستقبل في ضوء ما تم تحديده.. هذا الميثاق، يسوّغ إمكان الإلمام بالحدود الشكلية البنائية، وإن كانت رُوعيت أم العكس.. فأكثر من روائي يكتب في جنس الرواية، ولكن الأعمال الروائية التي هي كذلك قليلة، وكان الراحل «جبرا إبراهيم جبرا» يعتبر الروائيين العرب تسعة فقط.

في ضوء هذا، وبالاحتكام للراهن، فإن «الغذامي»، ينجز وينتج معناه ومقصده، انطلاقاً من جنس مفرد لا امتدادات له في الحاضر.. بمعنى آخر، إنه يكتب فيما لا يكتب فيه غيره، ولعل هذا المسار سيخلق قلق التلقي وصعوبة التفسير والتأويل.. ذلك أن تحديد الميثاق، يؤهل لكفاية الإنجاز النقدي، مادام النوع يقود إلى تفسير النوع المندرج في شبكة من الأنواع لها ما يوحد فيما بينها.

من هنا نعتبر بأن «حكاية سحارة» في الراهن، والمجنّس تحت «تكاذيب الأعراب»، ليس له ما يفسر مقصديته، إذا ما علمنا بأن «مرآة الضمير الحديث» لـ «طه حسين»، لم يُسق تحت ذات التحديد، ولئن كان المسمى لا يمكن الاسترشاد إليه، إلا وفق المقارنة بين «حكاية سحارة» و«مرآة الضمير الحديث».

15

● إن المادة المشتغل عليها في هذه التكاذيب، تتفرد بخاصة التنوع، مادامت غير منتظمة في مسار معنوي واحد.. واختارت للتأطير الحكاية بهدف إنتاج معناها.. لذلك نجد منها تقريرين: واحد عن ديوان أعد للنشر، وثان عن رسالة دكتوراه.. فيما أعطيت الهيمنة لمادة زواجت بين شخصيتين: المعلم مسعود، والتلميذ سمير.. وهي أقرب إلى الطابع السيري منها إلى غيره.. علماً أن المخيلة هي ما ينسج المادة وتحيلها لا واقعية، إن لم أقل سيريالية، كما هو الحال في حكاية «سيارة طلعت» (ص/ 28).. وترد في البعض من هذه التكاذيب، وعددها (26 حكاية)، شخصيات كتاب وأدباء قدامى، يتم النسج عليها، وفق منطق تخييلي.

على أن من الملاحظات التي يحق إبداؤها على مستوى الصيغة:

● كون بعض الحكايات تتفرد بعناوين، وأحياناً بتقديمات عن مؤداها.

● إعادة بعض البدايات على ذات الإيقاع السابق، نحو ما نرى في الحكاية (14) والحكاية (19):

«بعد أن نشرت الحلقة الماضية تلقيت مكالمة هاتفية مفاجئة من الشاب (سمير) تلميذ المعلم مسعود ومريده الأثير، وقد قال سمير إنه يهاتفني ليبلغني بأمر أستاذه بعد حادثة لقائه مع ناظر المدرسة في المختبر الصوتي في المدرسة..» (ص/ 68).

«ما إن نشرت الحلقة الثامنة عشرة حول مرض (الاختلاف) حتى صرت أتلقى مكالمات هاتفية من شخص يشير إلى نفسه على أنه هو مسعود ابن عبدالقيوم، وكان يذكر ذلك في كل مرة أستعمل فيها هاتفي المنزلي..» (ص/ 89).

● اعتماد الربط بين حكاية وأخرى، عن طريق الإرجاء في القول والحكي، وهو المعتمد في المحكيات التراثية القديمة:

«.. وفي الفصل القادم سأعرض تقريراً آخر عن أطروحة دكتوراه - إن شاء الله..» (ص/ 18).

«... ولقد وعدني سمير بأن يطلعني على المخطوطة وسمح لي بأن انقل منها نتفاً من حكايات القوم وانشرها بإذن منه وهذا ما سأفعله إن شاء الله..» (ص/ 119).

ويورد في نهاية (الجزء الأول) من «حكاية سحارة» التالي:

«هذا ما أمكنني نقله من أوراق السحارة، ولعلي أتمكن من نقل المزيد في جزء ثان يتلو هذا الكتاب، - إن شاء الله -...» (ص/ 124).

إن المادة المستجلاة، توضح - كما سلف - طابع التنوع، على اعتبار أن الهدف من حكاية سحارة ليس المادة في ذاتها، وإنما صناعتها من أجل تأسيس جنس في باب هو: باب تكاذيب الأعراب.



شعر الماغوط في ضوء المنهج السيميولوجي

فائز العراقي

أصبح من البدهي القول بأن النص هو الذي يفرض منهجه النقدي، وأدواته المفاهيمية النقدية، وانطلاقاً من ذلك يمكن التأكيد على أن بعض قصائد وأشعار الماغوط يمكن دراستها في ضوء هذا المنهج النقدي الحديث.

أما البعض الآخر فيمكن دراستها وفق مناهج نقدية أخرى، سواء تلك التي تدرس النص من خارجه: كالاجتماعي (السوسيولوجي)، والنفسي (السايكولوجي)، والفكري (الأيديولوجي)، والتاريخي. أو المناهج الحديثة التي تدرس النص من داخله: كالبنيوي، واللساني، والسيميولوجي، والتفكيكي.

وقبل الخوض في دراسة شعر الماغوط دراسة تطبيقية في ضوء المنهج المذكور، ينبغي تحديد بعض المصطلحات النظرية والأدوات المفاهيمية النقدية التي تهم دراستنا هذه.

فعلم «السيمياء»: هو علم الدلالة، أو السيمياء هو علم تفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات وغيرها، ويعد من أحدث العلوم في ميادين اللغة والأدب والنقد، وهو امتداد للألسنية وتطوير لها، لأنه يعتمد عليها أصلاً، ويهتم علم الدلالة بدراسة أنظمة العلامات واللغات... إلخ، هذا التحديد يجعل اللغة جزءاً منه، وقد كان سوسير أول من حاول تحديد السيمياء بقوله: «إنها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية»[1].

وأهمية هذا المنهج النقدي السيميائي تكمن في أنه يساعدنا على كشف الدلالات والمعاني الخبيئة، المضمرة، والمستترة في النص، وكشف وتحليل البنية العميقة أو (العمودية) للنص، التي تركز على (المعنى التواصلي) أو (المعنى المصاحب) كما تكمن أهميته في أنه يمنح المتلقي والناقد إمكانية تأويل النص وقراءته قراءة تعددية متنوعة، وحسب رأي الناقد الدكتور خليل

الموسى، فإن «الشعر العربي الحديث - عموماً - هو نص مفتوح متعدد الدلالة، أما الشعر القديم فهو نص مغلق أحادي الدلالة....»[2].

وحول أهمية النقد السيميائي يقول الناقد العربي السوري محمد عزّام: «لا يكتفي النقد السيميائي بتحليل البنية الأفقية للنص، وإنما يلجأ أيضاً، إلى تحليل البنية العمودية للنص، وذلك من خلال البحث عن (المعنى التواصلي) أو (المعنى المصاحب) وهو ما يعطيه الأديب للنص، والتفسير السيميائي يستهدف هذا المعنى الذي يختلف باختلاف النقاد والقراء، ذلك أن القارئ حسب بارت، ليس مستهلكاً للنص فحسب، بل هو منتج له أيضاً وهو مجموعة من النصوص الذاتية والموضوعية...»[3].

وعن المعنى «الاصطلاحي» والمعنى «المصاحب» يورد محمد عزّام في كتابه: «النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب»، بعض الآراء للتمييز بينهما: فالمعنى الاصطلاحي تكون فيه المدلولات مترابطة ترابطاً إجبارياً، أما «المصاحب» فتكون الدلالات فيه مترابطة ترابطاً حراً، وتوجد المجموعة الثانية عندما يرفض السياق المعنى العادي أو يطلب معنى مساعداً، والمعنى الصاحب صورة من (المعنى الاصطلاحي)، ولا يمكن أن يكون له وجود مستقل عن هذا الأخير.

وعلم العلامات لا يبحث عن الحقيقة الذاتية، بل يحاول أن يبرز السنن الموجودة في نسيج النص، ومن بينها المعنى المصاحب، ونظراً لأن المعنى الأول، فإنه يتطلب مزيداً من الانتباه من قبل المتلقي. فعندما يرى المتلقي مثلاً ميزاناً - في محيط ثقافي معين وفترة معينة - يُنسب إليه تواً معنى العدالة، دون أن يمر بالمعنى الأول للميزان كأداة لوزن الأشياء....»[4].

وإذا انتقلنا إلى المجال التطبيقي فيمكن القول بأن عملية البحث عن «المعنى المصاحب» أو استجلاب العناصر الغائبة ليست هينة فإنها تحتاج إلى تركيز شديد وذائقة نقدية عالية قادرة على فعل ذلك وهو ما أكده شولز، يقول عبدالله الغذامي حول ذلك مورداً الشرطين اللذين تحدث عنهما شولز:

«وأخيراً نجد مفهوم الاعتباطية وما نتج عنه من إطلاق قيد الإشارة تقوم كأخطر مما قدمته السيميولوجية ويتأسس عنه مبدأ «القراءة السيميولوجية» للنص التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي ويصير القارئ المدرب هو صانع النص، ولذلك شرطان يقترحهما، هما:

1 - لكي نقرأ النص لابد أن نعرف تقاليده الجنسية (أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص).

2 - لابد أن يكون لنا مهارات ثقافية تمكننا من جلب العناصر الغائبة....»[5].

لنقرأ للماغوط هذا المقطع الشعري من قصيدته «حزن في ضوء القمر»، ونحاول اكتشاف «المعنى المصاحب» فيه، أو استجلاب العناصر الغائبة، والكشف عن المعاني الخفية، أو المستترة في النص:

«أيها الربيع المقبل من عينيها

أيها الكناري المسافر في ضوء القمر

خذني إليها

قصيدة غرام أو طعنة خنجر

فأنا متشرد وجريح

أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة

من أعماق النوم أستيقظ

لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم

لأعاقر ... وأقرض الشعر

قل لحبيبتي ليلى

ذات الفم الثمل والقدمين الحريريتين

أنني مريض ومشتاق إليها

إنني ألمح آثار أقدام على قلبي»(6).

المعنى السطحي الظاهر أو العادي في هذا المقطع الشعري هو الحب، والفراق عن الحبيبة الغائبة: ليلى.

لكن المعنى المصاحب، الخبيء والمستتر، هو حالة الوجد والهيام التي تصل بالعاشق إلى حد المرض، وهو معنى خفي يوحي الشاعر به ولا يصرّح، إن الشاعر هنا لا يتحدث عن سبب مرضه بشكل مباشر، بل نحن نفهمه من سياق النص ومن خلال الطاقة الإيحائية التي تشع داخل نسيجه العضوي الحي، وكذلك من خلال استجلاب العناصر الغائبة فيه. إن ما يشير إلى حالة الغياب في بداية المقطع المذكور هو قوله «خذني إليها»، وما يشير إليه (أي الغياب) في نهاية المقطع هو قوله: «إنني مريض ومشتاق إليها»، ثم نكتشف في نهاية المقطع معنى خفياً آخر «المعنى المصاحب»، ألا وهو «شدة الألم»، فنقرأ قوله: «قل لحبيبتي ليلى/ ذات الفم الثمل والقدمين الحريريتين/ أنني مريض ومشتاق إليها/ إنني ألمح آثار أقدام على قلبي»، إن حالة الوجد والشوق تجعل الذات الشاعرة تعاني من وطأة مرض شديدة الثقل، وكأنه يقول في هذه الصورة الحسية «إنني ألمح آثار أقدام على قلبي»، إنني أتعرض لآلام شديدة بسبب حالة الوجد والهيام التي قادتني إليها حالة الغياب والفقدان، وإن وطأة هذه الآلام وشدة ثقلها عليه كوطأ أقدام على قلبه، ومن الملاحظ هنا أن الشاعر استخدم الفعل المضارع «ألمح» دلالة للتعبير عن الزمنين: الحاضر والمستقبل، إننا إذاً إزاء حالة «رؤيا» فالدلالة تقودنا هنا إلى القول بأن الشاعر يتشوف ويستشف حالته المستقبلية النفسية والعاطفية من خلال هذه «الرؤيا» والشاعر هنا يكشف عن سمة من أهم سمات القصيدة الحديثة، وذلك كونها قصيدة رؤيا انفتاح على المستقبل.

ومن الملاحظ أيضاً أن الشاعر هنا لم يقل أرى، بل قال: «ألمح وهو فعل

يدل على النظرة الخاطفة، وحسب وجهة نظري أن استخدام هذا الفعل أكثر جمالية من استخدام الفعل «أرى» وكأننا إزاء حالة برقية وامضة تدل على مدى حساسية الذات واستجابتها لشرطها الموضوعي، وإذا عدنا إلى خاتمة المقطع الشعري يمكن القول إن الفعل الدرامي للقصيدة يتنامى من خلال جدلية وحركية العناصر الشعرية الداخلية المتفاعلة مع بعضها حاملاً الدلالة التي تتطور وتتعرض لعمليات تحولية واضحة داخل النص، وحسب قراءتنا فإن الدلالة تمر عبر هذه المراحل: الحبيبة ليلى ذات الصفات الجمالية المبهرة: فم سكران وقدمان حريريتان، حالة الغياب والفقدان، شدة الشوق والوجد بسبب الفقدان - (وهو معنى مصاحب هنا) - يقود الذات الشاعرة إلى المرض ثم إلى شدة الألم - (وهو معنى مصاحب هنا) -.

ونلاحظ في هذا المقطع أيضاً مدى التماسك الرؤيوي والفني والفكري الذي يشد كافة عناصر العمل الشعري، والوحدة العضوية بأبهى تجلياتها، وهي من أهم الخصائص والسمات التي تميز الحداثة الشعرية بنمطيها: شعر التفعيلة، والقصيدة الحرة «قصيدة النثر»، وقد اعتبرها كلا الشاعرين: أدونيس وأنسي الحاج من أهم خصائص وسمات النمط الشعري الأخير.

البناء الشعري متين وراسخ في المقطع المذكور، اللاحق يرتبط بالسابق بعلاقة سببية، وحذف أية جملة شعرية يخل بكامل المعمار الشعري، فلو حذفنا هذه الجملة: «إنني مريض ومشتاق إليها» وقرأنا خاتمة المقطع الشعري كالتالي:

«قل لحبيبتي ليلى

ذات الفم الثمل والقدمين الحريريتين

....

إنني ألمح آثار أقدام على قلبي».

لاختل كامل المعنى، ولما فهمنا لماذا يعني الشاعر من وقع آثار أقدام على قلبه.

لنأخذ مثالاً تطبيقياً آخر ونقرأ هذا المقطع الشعري الكامل من نفس القصيدة:

«دمشق يا عربة السبايا الوردية

وأنا راقد في غربتي

أكتب وأحلم وأرنو إلى الماره

من قلب السماء العالية

أسمع وجيب لحمك العاري

عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة

والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا

ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح

تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل

ورياح البراري الموحشة

تنقل نواحنا

إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس

ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ

نبكي ونرتجف

وخلف أقدامنا المعقوفه

تمضي الرياح والسنابل البرتقاليه...

وافترقنا

وفي عينيك الباردتين

تنوح عاصفة من النجوم المهرولة

أيتها العشيقة المتغضنة

ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر

أنتِ لي

هذا الحنين لكِ يا حقودة»[7].

المعنى العادي هنا هو عري المدينة - دمشق - في قوله: «أسمع وجيب لحمكِ العاري»، أما المعنى المصاحب والخفي فهو حالة «التخلف» المركبة التي تعاني منها هذه المدينة التاريخية العظيمة. وهذه الحالة يمكن استشفافها من خلال كامل السياق الشعري، حيث تتضافر العديد من الإشارات الموحية والدالة التي تؤكد على وجودها: الوجوه المختنقة بالسعال، الحزينة والصفراء كالسل، النواح، والبكاء، والارتجاف، والتغضن. المرض والخوف والجوع ينهك جسد هذه المدينة.

القصيدة كما هو واضح مكتوبة في الخمسينات من القرن العشرين، وهي تؤشر إلى مرحلة سياسية - اجتماعية تحدد طبيعة الأوضاع التي كانت تمر بها البلاد حينذاك. يلفت انتباهنا انتقالة الشاعر من الخاص «أسمع» إلى العام «نحن». إلا أن جهود هؤلاء لإنقاذها من حالة التخلف لم تثمر، ويدل على ذلك حالة الفراق، ومع ذلك فالشاعر يظل متشبثاً بحبيبته - دمشق - رغم تغضنها وشيخوختها.

لنعد إلى قوله: «أسمع وجيب لحمك العاري»، يتضافر السمعي والبصري هنا في تشكيل هذه الصورة، وهي صورة حسية مكتنزة وثرية، لذلك فهي تفسح المجال لإمكانية التأويل والتعدد الدلالي، كما يمكن قراءتها قراءة تعددية.

هل يمكن إحالة دلالة هذا «العري» إلى مفهوم الاستلاب الفطري؟.

ليس ذلك مستحيلاً أمام النشاط التخييلي للإنسان، فيمكن أن يتخيل أحد القراء هذه المدينة على هيئة امرأة ... .

وبالرغم من أنني أرى أن هذه «الدلالة» بعيدة، وأن خيالاً «متطرفاً» - إذا جاز التعبير - هو وحده القادر على تصور مثل هذا المعنى، لاسيما وأن السياق الشعري، وخاصة الجملة الشعرية اللاحقة: «عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك الصلدة» توحي بأن «العري» الذي ينتاب المدينة يحيلنا إلى «الفقر» و«الجوع» و«البرد» وغيرها من الدلالات المحتملة، والشاعر هنا - حسب ظني - أراد إسقاط حالة المدينة على حالة أبنائها العراة، إشارة إلى الفقر والمرض الذي يستبد بهم. ثمة تأويلات وأسئلة أخرى، كيف سمع الشاعر هذا الوجيب؟ وما هو نوع الصوت؟ هل هو صراخ، أزيز، أنين، دوي؟.. بوسعي مثلاً أن أتخيل صوت أنين المدينة وهي تُشوى عارية في مجمرة أحزانها وآلامها.

إنني أكاد أشم رائحة شواء لأجساد بشرية عارية تصطلي بنيران جحيمها الأرضي، تلك الرائحة التي يرافقها أنين مكتوم تارة، وصاهل تارة أخرى.

وإذا تجاوزنا السمع إلى الذاكرة البصرية، فكيف يمكن تصور هذا اللحم العاري؟.. بإمكاني مثلاً أن أتخيل دمشق على هيئة إنسان عملاق يسير بأقدامه الثقيلة والواهنة والنيران تطارده من كل الجهات؟ وبإمكاني أن أتخيلها كتلة لحمية هاذية.

وهكذا يمكن أن تتعدد القراءات وتتعدد زوايا الرؤية، وتختلف تبعاً لذائقة المتلقي ووعيه ونوعية استجابته للمؤثرات، أو للمنبهات الشرطية على حد تعبير «بافلوف». ونحن هنا ننطلق من مقولة رولان بارت الشهيرة: القارئ ليس مستهلكاً للنص بل هو منتج له أيضاً. وفي قصيدة أخرى: «رجل على الرصيف» نقرأ هذا «المعنى المصاحب» في قوله:

«أيها الشارع الذي أعرفه ثدياً ثدياً، وغيمة غيمه

يا أشجار الأكاسيا البيضاء

ليتني مطرٌ ذهبيّ

يتساقط على كل رصيف وقبضة سوط»(8).

هذا المقطع الشعري مثال حي وملموس على مدى البراعة الفنية التي يمتلكها الشاعر الكبير محمد الماغوط، حيث استخدم فيه عدة أساليب وتقنيات فنية حديثة، فنقرأ أولاً انزياحاً دلالياً مدهشاً ومبتكراً: «أيها الشارع الذي أعرفه ثدياً ثدياً، وغيمة غيمة».

فالطبيعي والمتوقع والسائد هو أن يقول: أيها الشارع الذي أعرفه حجراً حجراً، أو زاوية زاوية... إلخ، أما أن يقول: ثدياً ثدياً وغيمة غيمة، فهنا تكمن المفاجأة التي تثير فينا الدهشة التي تجعلنا نتمتع بميزة الفن السحرية التي تخلب الألباب، وهذه التقنية أو الظاهرة الأسلوبية (الانزياح الدلالية) سنتناولها بالتفصيل في موضع آخر من هذه الدراسة.

ثم نقرأ أسلوباً فنياً آخر، وهو النداء: «أيها الشارع... يا أشجار الأكاسيا»، وبعد ذلك مباشرة تعانق ذاكرتنا البصرية أسلوباً فنياً آخر: بقوله: «الأكاسيا البيضاء، والمطر الذهبي».

ثم تتجسد البراعة الفنية للماغوط في الطاقة التحويلية التي يكشف عنها النص بقوله: «ليتني مطر ذهبي» حيث نلمس هذا التحول في تمني الشاعر أن يتحول إلى «مطر ذهبي». يمكن قراءة هذا النص المكتنز والثري قراءة تأويلية قائمة على التعدد، وحسب وجهة نظري فإن قراءته قراءة ألسنية - سيميولوجية يمنحنا العديد من المفاتيح القادرة على تحليله وفك شيفرته ورموزه ومغاليقه، فاللغة بوصفها نسقاً إشارياً، والكلمة هي «إشارة» - حسب علم السيميولوجيا - تتضمن قطبين: الدال، والمدلول. والدال كما هو معروف هو الثابت، أما المدلول فهو المتحول الذي يمنحنا إمكانية تأويله: «ليتني مطر ذهبي/ يتساقط على كل رصيف وقبضة سوطه». كلمة المطر هنا هي رمز أو إشارة تدل على الخصب أو الإخصاب، أما كلمة «سوط» فهي إشارة إلى القمع و«القسوة» و«الاضطهاد». يمكن هنا إثارة بعض الأسئلة: لماذا

يسقط المطر على قبضة السوط؟ وما هي طبيعة العلاقة التي تربط بين المطر والسوط؟ هل ثمة دلالة واحدة أو دلالة منفتحة قائمة على التحول والتعدد؟

المعنى العادي أو الظاهر هنا هو الخصب أو الإخصاب الذي يشير إليه «المطر»، أما المعنى المصاحب أو الخفي والمستتر الذي يكشفه السياق الشعري هنا أو الطاقة الإيحائية في النص، فهو «الحرية»، وهي دلالة نقيضة «للقمع».

أما طبيعة العلاقة التي تربط بين المطر والسوط هنا – حسب قراءتنا لها – فيمكن القول إن سقوط المطر الذي هو رمز «للإخصاب» على قبضة السوط الذي هو رمز «للقمع» يؤدي – كما يتمنى الشاعر ويرى – إلى تحويل «السوط» إلى حالة خيّرة وإنسانية، وإلى حالة من الخصب والعطاء والتجدد تنفي حالة القمع وتحوّلها. وإن نفي القمع والقضاء عليه سيقودنا بالضرورة إلى سماء الحرية وفضائها الرحب.

هذه إحدى القراءات الممكنة، ويمكن لأي متلق أو ناقد أن يقرأ النص قراءة أخرى حسب اجتهاد وزاوية رؤياه وذائقته النقدية والفنية.

أما في قصيدته: «الشتاء الضائع» فنقرأ «المعنى المصاحب» أو البنية العميقة للنص في هذا المقطع الشعري:

«فأنا رجلٌ طويل القامة

وفي خطواتي المفعمة بالبؤس والشاعرية

تكمن أجيال ساقطة بلهاء

مكتنزة بالنعاس والخيبة والتوتر»[9].

المعنى العادي أو الظاهر في هذا المقطع هو البؤس والإحباط الذي تعاني منه الذات الشاعرة، أما «المعنى المصاحب» فهو فكرة التخلف المبثوثة هنا في ثنايا السياق الشعري والتي ينتقدها الشاعر انتقاداً مريراً وساخراً، ومن مظاهر ونتائج هذا التخلف هو سقوط الأجيال وتوترها وقلقها الدائم،

أما ما يوحي ويشير إلى فكرة التخلف هذه فهي الدلالات التالية: «بلهاء» و«النعاس وهي رديفة للكسل وعدم الفاعلية والإنتاج»، و«الخيبة».

ونلاحظ هنا القدرة البارعة لدى الشاعر وانتقاله من الفردي والخاص «في خطواتي» إلى العام والمشترك «تكمن أجيال».

وفي قصيدته: «الرجل الميت» نقرأ «المعنى المصاحب» في واحدة من أبهى تألقات الماغوط الفنية: صورة وبنية ودلالة وعمقاً، لنقرأ له هذا المقطع الشعري المتألق:

«يا قلبي الجريح الخائن

أنا مزمار الشتاء البارد

ووردةُ العار الكبيره

تحت ورق السنديان الحزين

وقفت أُدخن في الظلام

وفي أظافري تبكي نواقيس الغبار

كنت أتدفق وأتلوّى

كحبل من الثريات المضيئة الجائعه

وأنا أسير وحيداً باتجاه البحر

ذلك الطفل الأزرق الجبان

مستعداً لارتكاب جريمة قتل

كي أرى أهلي جميعاً وأتحسسهم بيدي

أن أتسكع ليلة واحده

في شوارع دمشق الحبيبه»[10].

المعنى الظاهر أو العادي هذا هو الحزن والوحدة التي يعاني منها الشاعر، هذا الحزن الذي يقود إلى ألم شديد تعاني منه الذات المتشظية: «كنت أتدفق وأتلوى/ كحبل من الثريات المضيئة الجائعة».

في هذه الصورة التشبيهية ذات الطابع الحسي نلمس الطاقة الحركية في الصورة في أجمل تجسيداتها وتحديداً في هاتين المفردتين: «أتدفق» و«أتلوى».

إنها صورة مكتنزة وثرية وتشع بالدلالة، فالتدفق هو رمز الحياة والحركة والحرية، أما «أتلوى» فهي بالإضافة إلى حركيتها تشير إلى الألم، فالحزن الشديد الذي يعاني منه الشاعر يؤدي إلى ألم شديد، إلا أن براعة شاعرنا الماغوط تتجلى لنا هنا في المعنى المبتكر الذي يخلقه ويبدعه، فالألم الذي يعاني منه الشاعر لا يقود إلى الانطفاء والانسحاق، بل يقوده إلى الإضاءة والإخصاب، إنه «الألم المضيء» الذي يؤدي إلى العطاء والتجدد والإخصاب رغم الجوع.

ما قادنا إلى هذه الدلالة «الألم المضيء» هو قوله «الثريات المضيئة» وقد جمع الماغوط في هذه الصورة التشبيهية الحسية المبتكرة «كحبل من الثريات الجائعة» بين النقيضين والضدين: «الإضاءة» و«الجوع» مستخدماً تقنية أو أسلوب المفارقة - الدهشة الذي برع فيه الماغوط بشكل خاص من بين الشعراء العرب.

فمفارقات الماغوط غالباً ما تقودنا إلى الطازج واليانع والجديد والمبتكر في الفن الشعري، إلى الدهشة السحرية والمفاجأة التي لولاها لفقد الشعر والفن عموماً أحد أهم قيمه وأسسه الجمالية.

أما المعنى المصاحب أو الخبيء هنا فهو «الحنين» والذي يمكن استجلابه هنا من خلال كامل السياق الشعري: «مستعداً لارتكاب جريمة قتل/ كي أرى أهلي جميعاً وأتحسسهم بيدي/ أن أتسكع ليلة واحده/ في شوارع دمشق الحبيبة».

هذا الحنين المخبوء، والذي يشتعل كالنار داخل أعماق الذات الشاعرة يتجه إلى جهتين حبيبتين: «الأهل» و«شوارع دمشق»، ما يقودنا إلى الدهشة والفرادة والمعنى المبتكر في الفن، هو كيفية التعبير، وطريقة الوصول التي يستخدمها الماغوط للوصول إلى غايته وتفجير طاقته الشعورية المكبوتة «الحنين»، فالوسيلة ليست عادية، ولا يمكن أن تخطر على بال كل إنسان، فالشاعر من أجل الوصول إلى غايته: عناق «الأهل» و«شوارع دمشق» مستعد لاستخدام كافة السبل، بل وأكثرها غرابة وتكلفة: «ارتكاب جريمة قتل»!!، أما مفردة «أتحسسهم» فكم تخفي بين طياتها من الحنين والجوى والآلام المبرحة.

الهوامش

1) محمد عزّام/ النقد والدلالة/ نحو تحليل سيميائي للأدب/ دمشق/ وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية/ 1996.

2) جريدة الأسبوع الأدبي/ الملحق 91/ في 1996/1/11/ الشعر المعاصر وإشكالية التلقي والقراءة/ الدكتور خليل الموسى.

3) محمد عزّام/ النقد والدلالة/ نحو تحليل سيميائي للأدب/ دمشق/ وزارة الثقافة السورية/ 1996/ ص 143.

4) ص 125-126/ المصدر السابق.

5) الدكتور عبدالله الغذّامي/ ص 49/ الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية/ النادي الأدبي الثقافي/ 1985/ جدة/ المملكة العربية السعودية/ ط 1.

6) ص 15-16/ ديوان محمد الماغوط/ الآثار الكاملة/ دار العودة/ بيروت/ الطبعة الأولى/ 1973/ الطبعة الثانية/ 1981.

7) 16- 17/ من قصيدة: «حزن في ضوء القمر»/ المصدر السابق.

8) ص 42/ المصدر السابق.

9) ص 38/ المصدر السابق.

10) ص 36، 64/ المصدر السابق.

قراءة في كتاب

«حركة اللغة الشعرية»

صبري مسلم

شهد النقد الأدبي عامة اهتماماً خاصاً بالنص ولغته وتراكيبه وسياقاته بعد أن بالغت بعض المناهج النقدية المعروفة بأطر النص وظروف تشكله وشخصية مبدعه لاسيما أنها نظرت في كثير من الأحيان إلى النص من خلال الظاهرة التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية كما هو شأن النقد التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي... وإذا كانت هناك مبالغة في الاهتمام بما يُدعى بـ «أطر النص الخارجية» في هذه المناهج فإن رد الفعل على هذه المبالغة يتشكل من خلال الاتجاهات النقدية التي استندت إلى النص بوصفه عالماً قائماً برأسه منفصلاً عن أطره بل مقطوعاً من جذوره في بعض المناهج النقدية كالنقد البنيوي الذي يصرّح بموت المؤلف على أنه نقطة انطلاق مبدئية لا تتنازل عنها البنيوية بكل تفرعاتها. بل إنها تعد موت الإنسان مسلمة أولية[1]. مما يذكّرنا بمثل هيجل القائم على رؤية منطقية للظواهر الفكرية عامة. إذ إن المبالغة الأولى بأطر النص بديلاً عن عامل النص ذاته لابد أن تقود بالضرورة إلى مبالغة أخرى تقف على النقيض منها، بيد أن المحصلة النهائية لمثل هذا التضاد هو الرؤية المعتدلة للنص وعلى وجه الدقة بعد أن هدأت الزوبعة واستقرت الموجة.

وثمة ضرورة حضارية تحفّزنا على أن نفيد من المناهج النقدية المعاصرة منعكسة على تراثنا الأدبي وإن كانت هذه المسألة لا تطّرد تماماً في كل الأحيان. فلكل عصر سياقاته ومنطقه بيد أن ثمة ما يدرس على وفق رؤية معاصرة، ذلك أنه لا يخص عصراً دون سواه، ولا بأس في أن نعكس بعض معطيات المناهج النقدية المعاصرة على تراثنا الأدبي عامة وتراثنا الشعري خاصة من أجل زحزحة بعض القناعات الراكدة وتأسيس قناعات أخرى تستمد رسوخها من طبيعة النص ولاسيما فيما يخص لغته ونموها وتلونها

بألوان السياق الشعري للقصيدة العربية وبما ينسجم مع المراحل والانتقالات التي شهدتها عبر مسيرتها.

ولقد حاول الباحث السعودي د. سعيد السريحي أن يرصد الظاهرة اللغوية في القصيدة العربية في العصر العباسي وتخصيصاً لدى الشعراء المحدثين في كتابه «حركة اللغة الشعرية» لاسيما أن الكتاب صدر عام 1420هـ، ومعنى هذا أنه ينسجم مع أحدث ما طرح من أفكار وآراء بشأن الاحتفاء بالنص والاهتمام به، ولذلك يصرّح الباحث السريحي بمنطلقه الأساسي في «ضرورة الاستفادة التامة من المناهج النقدية الجديدة بما انتهت إليه من استثمار للدراسات المختلفة في مجال العلوم الإنسانية وما خلصت إليه من سبل علمية في تناول الظاهرة الأدبية فإن من شأن هذه المناهج إن أحسنّا تطبيقها والاستفادة منها أن تكشف لنا ما يحتضنه تراثنا من قيم إنسانية وحضارية خالدة، وأن تنزّه هذا التراث العظيم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة والزخرف والطلاء، فينفصل بذلك عن أصالة اللغة التي منحته قوّتها فمنحها إشراقه»[2].

وفي تقديم الكتاب يشير مؤلفه إلى أن المحدثين جسّدوا تياراً شعرياً مستقبلاً تبلور على يد بشار بن برد وإبراهيم بن هرمة وسواهما من الشعراء، وقد وصل هذا التيار إلى مداه عند أبي تمام ممّا دفع عالماً مثل ابن الأعرابي إلى أن يقول محتجاً ساخطاً «إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل»[3] ممّا يعكس موقفاً مشهوداً للنقاد والبلاغيين وعلماء اللغة ضد شعر المحدثين وكثيراً ما وصف شعر المحدثين بأنه مغرق في الصنعة وفاسد ويلجأ إلى أقصى المبالغة. ذلك أن النقد القديم ينطلق من رؤية لا تستسيغ اللغة الجديدة التي صيغ بها ذلك الشعر ولا تستوعبها، لذلك يحاول هذا الكتاب أن يقرأ شعر المحدثين على وفق منهج يؤمن بأصالة اللغة الشعرية وقدرتها على أن تحلق في آفاق جديدة بعيداً عن المعيارية التي تحكّمت بهذه اللغة وحاولت حصر عالمها بمجموعة من القواعد والقوانين فضلاً عن أن الانطلاق من مبدأ استقلال الظاهرة الشعرية عن أن تكون مجرد انعكاس لظاهرة تاريخية أو

بيئة جغرافية بحيث لا يفسر التجديد في لغة الشعر على أنه محض صدى لمظاهر الترف والبذخ في العصر العباسي - كما درج الدارسون المعاصرون على ترديد مثل هذا الكلام ولذلك فإن كتاب حركة اللغة الشعرية للباحث سعيد السريحي ينصرف إلى لغة شعر المحدثين، ويحاول أن يستمد أحكامه من تحليله لها والغوص في أعماقها.

وعلى هذا الأساس قُسِّمت الدراسة إلى بابين، الأول منهما: مضايق اللغة الجديدة، وبما أن أزمة شعر المحدثين تتجلى من خلال موقف النقد القديم منها لذلك كان عنوان الفصل الأول: موقف النقد من شعر المحدثين لاسيما أن الشعراء المحدثين وجدوا أنفسهم أمام إرث شعري هائل لا يمكن تجاهله من جانب ومن الجانب الآخر ينبغي التميز عنه، وهو ما عبّر عنه الكتاب بـ «الأزمة» التي هي عنوان الفصل الثاني. وقد أدّت هذه الأزمة إلى موقفين أحدهما: الثورة على رموز القصيدة القديمة - وهذا هو موضوع الفصل الثالث - والموقف الآخر: «تكثيف اللغة الشعرية» وهو عنوان الفصل الرابع.

وأما الباب الثاني فإنه يدرس معالم اللغة الشعرية التي يطل الغموض بوصفه الملمح الأول فيها، لذلك فقد تصدّر فصول الباب الثاني، ويحتل التشبيه الفصل الثاني، وقد جاء تحت عنوان «تجاذب الأكوان الشعرية». والتشبيه من شأنه أن يميز الصورة الشعرية لدى المحدثين بحيث ينسجون نسيجاً شعرياً خاصاً بهم مع أن بعض خيوط هذا النسيج قد تكون مستمدة من ذلك التراث الشعري العريض. ويخصص المؤلف فصله الثالث من بابه الثاني للاستعارة، وقد جعلها تحت عنوان «تداخل الأكوان الشعرية» منطلقاً من طبيعة العلاقة بين المستعار له والمستعار منه إذ يتداخلان تماماً بل ينصهران حين يخلقان الصورة الاستعارية المتميزة في حين أن هذا قد لا ينطبق على الصلة بين المشبه والمشبه به إذ يظل طرفا التشبيه محتفظين بكيانهما قياساً بما يحصل في الصورة الاستعارية الحية.

ويقصد المؤلف سعيد السريحي من عنوان فصله الرابع من الباب الثاني «بلوغ الغاية» أن الغلو والمبالغة التي عرف بها شعر المحدثين إنما كان هدفهما إطلاق الطاقات الكامنة في اللغة والوصول بها إلى آفاقها القصوى. وقد تلمّس المحدثون هذا المنحى في الشعر العربي القديم وفي اللغة نفسها، فمضوا به إلى غاياته حتى انتهوا إلى الخروج عن العادي والمألوف.

ويختم السريحي بابه الثاني بالفصل الخامس «جدل الأشباه والنظائر» حيث يعرّج من خلاله على ظاهرتين متداخلتين، الأولى منهما هي: التضاد أو الطباق وربما دعيت بـ (التكافؤ)، والظاهرة الأخرى هي: الجناس الذي قد يُدعى بـ (التجنيس) وهما مما يصبان في علم البديع. والجناس لدى المحدثين - وهو ينطوي على تضاد ضمني - إنما يؤخذ بوصفه إطلاقاً لهذه القدرة الإيحائية في اللغة تتراوح فيها بين دلالات تتجاذبها الأصوات وأصوات تترامى إلى مستوى يتجرد من المعنى المحدد. والكشف عن قيمة ما قاموا به لا يمكن أن يتحقق ما لم ننزّه عملهم عن أن يؤخذ مأخذ الزينة والطلاء وأن ننظر إليه باعتباره عملاً شعرياً ثابتاً في اللغة.

وينتقي السريحي طرائف الأخبار والأشعار التي تعزّز منطلقاته ومن ذلك «ما رواه أبو عمرو الطوسي من أن أباه وجّه به إلى ابن الأعرابي ليقرأ عليه أشعاراً. وكان أبو عمرو معجباً بشعر أبي تمام، فقرأ عليه أشعار هذيل ثم قرأ أرجوزة أبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل:

وَعـاذِلٍ عَـذَلْـتُـهُ فـي عَـذْلِـهِ فَـظَـنَّ أَنّـي جـاهـلٌ فـي جَـهْـلِـهِ

حتى أتمّها، فقال له ابن الأعرابي: اكتب لي هذه، فكتبها له ثم قال له أبو عمرو: أحسنة هي؟ قال ابن الأعرابي: ما سمعتُ بأحسن منها، وعندما أخبره أبو عمرو أنها لأبي تمام، هتف به ابن الأعرابي: خرّق، خرّق»[4]. ممّا يعكس حجم التعصب وأسلوبه الظالم في التعامل مع رقة النص وجماليته بحيث يمكن أن ينسحق الجانب الفني تحت وطأة تجاهل مرير مبعثه انتماء النص لشاعر محدث كأبي تمام.

وفي المقابل فقد شكا بعض الشعراء من جهل نقاد الشعر وعلمائه وتعصبهم واقتصارهم على رواية الشعر وترداده دون فهمه وتذوّقه واستيعاب جمالياته. يقول ابن الرومي معرّضاً بالأخفش:

قُلْتُ لِمَنْ قالَ لي: عَرَضْتَ عَلى الْـ أَخْفَشِ ما قُلْتَهُ فَمَا حَمِدَهْ
قَصَّرْتَ بالشِّعْرِ حين تَعْرِضُهُ عَلى مُبينِ العَمى إذا انتَقَدَهْ
ما قالَ شعْراً ولا رَواهُ.. فلا ثَعْلَبَةٌ كانَ ولا.. أَسَدَهْ
فَإنْ يَقُلْ: إنَّني رَوَيْتُ فكالد فْتَرِ جهلاً بكلِّ ما اعْتَقَدَهْ

....

أَنْشَدْتُهُ مَنْطقي لِيَشْهَدَهُ فَغابَ عَنْهُ عَمىً.. وَما شَهِدَهْ
وَقالَ قَولاً بِغَيْرِ مَعْرِفَةٍ إفكاً فَما حَلَّ إفكُهُ عُقَدَهْ[5]

ويورد المؤلف نماذج من أسلوب النقاد القدامى في التعليق على شعر المحدثين ممّن طار صيت أشعارهم فطبّقت الآفاق كقول الآمدي معلقاً على بيت أبي تمام:

قَدْ عَهِدْنا الرّسومَ وَهْيَ عُكاظٌ للصبا تَزْدَهيكَ حُسْناً وطيبا

يقول الآمدي «قوله (قد عهدنا الرسوم وهي عكاظ) معنى ليس بالجيد لأنه إنما أراد: قد عهدنا الرسوم وهي معدن للصبا أو مألف أو موطن فقال عكاظ أي سوق للصبا يجلب إليها. ولو قال: (سوق) لكان أجود من قوله (عكاظ). وإنما ذهب إلى أن عكاظ من أعظم الأسواق التي تجتمع إليها العرب، وقد كان يكفيه أن يقول: سوق، فيأتي باللفظة المستعملة المعتادة وأن السوق قد تكون عظيمة آهلة، وعكاظ أيضاً سوق، فما وجه التخصيص في موضع العموم، والعموم أجود وأليق؟ وقد يجوز أن يكون احتذاه على مثال. والرديء لا يعتبر به»[6]. حيث يطالعنا التعصب في تعليق الآمدي على البيت مرتدياً رداء المنطق. وقد انتبه الشريف المرتضى إلى هذا وهو يتعقب نقد

الآمدي لبعض أبيات أبي تمام حيث وصف ذلك النقد بأنه «من قبح العصبية»[7].

ويصدّر سعيد السريحي فصله الثاني الذي حمل عنوان «الأزمة» بخبر ينقله عن ابن عبدربه في كتابه العقد الفريد إذ يورد «أن الربيع حاجب المنصور قال: قلتُ يوماً للمنصور: إن الشعراء ببابك وهم كثيرون طالت أيّامهم ونفدت نفقاتهم، فقال: اخرج إليهم فاقرأ عليهم السلام وقل لهم: من مدحني منكم فلا يصفني بالأسد فإنما هو كلب من الكلاب ولا بالحية فإنما هي دويبة منتنة تأكل التراب، ولا بالجبل فإنما هو حجر أصم، ولا بالبحر فإنما هو غطامط لجب. ومن ليس في شعره هذا فليدخل، ومن كان في شعره فلينصرف فانصرفوا كلهم إلا إبراهيم بن هرمة....»[8]. ودلالة هذه القصة تكشف عن مدى ما تعرّضت له الألفاظ الشعرية من استهلاك حتى أنها لم تعد تحمل من القيمة الرمزية ما كان لها من أشعار الأوائل، إنها الأزمة أو المأزق الذي يتطلب الصنعة والتصنيع والتكلف وسواها مما كان يردده البلاغيون القدامى والنقاد.

ولم تكن ظاهرة الثورة على أسلوب الشعراء القدامى في الوقوف على الأطلال مقتصرة على شعر أبي نواس، فقد ورد في شعر أشجع السلمي قوله:

مالي وللرَّبْعِ والرسومِ هُنَّ طريقٌ إلى الهمومِ
لَلَحْظُ طَرْفٍ وَغَمْزُ كَفٍّ وخمرةٌ من بناتِ ريمِ

....

أحسنُ مِنْ خَيْمَةٍ وَرَبْعٍ تَجْرَحُهُ الرِّيحُ بالنَّسيمِ

وما ذلك إلا لأن الشعراء المحدثين يحاولون إحلال رموز شعرية جديدة محل رموز رثّت عبر تكرار استعمالها من جانب وغياب دلالاتها وتجاوز العصر لها من الجانب الآخر.

وبشأن الغموض في شعر المحدثين يبدأ المؤلف حديثه بخبر أبي سعيد البصير وأبي العميثل الأعرابي «حين هتفا بأبي تمام وهو يقرأ مطلع قصيدته:

هنَّ عوادي يوسُفٍ وَصَواحِبُهْ		فَعَزْماً فَقِدْماً أدْرَكَ السُّؤْلَ طالِبُهْ

قائلين له: لم لا تقول ما يُفهم»(9). الأمر الذي يكشف عن أن الذائقة الأدبية السائدة لم تستطع استيعاب هذه القصيدة الجديدة ذات الطابع المكثّف والمركب، ولا ريب في أنها تحتاج إلى نمط آخر من الرؤية النقدية التي تتجانس مع طبيعة القصيدة الجديدة. ويعزو السريحي هذا التعقيد في أن يعيدوا تشكيل صورة العالم وبلبنات لغوية وأدوات فنية ذات طابع جديد.

ومن المؤكد أن نهج الباحث سعيد السريحي في هذه العودة النقدية إلى تراثنا الشعري في كتابه «حركة اللغة الشعرية، مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي» ممّا يعزّز الصلة بين تراثنا العربي العريق من جانب ومن الجانب الآخر روح هذا العصر وما يستجد فيه من آراء ونظريات هي خلاصة الفكر الإنساني ونتاج جهده الحثيث الدائب.

الهوامش

1) روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة ط 3، بيروت 1985، ص 112.

2) سعيد السريحي، حركة اللغة الشعرية، مقاربة أولى لشعر المحدثين في العصر العباسي، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1420هـ - 1999م ص 337.

3) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تحقيق د. خليل عساكر، عبده عزام، نظير الإسلام، المكتب التجاري للطبع والنشر، بيروت، دون تاريخ ص 244.

4) أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، ص 176.

5) ابن الرومي، الديوان، تحقيق د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974م، ص 743.

6) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: محيي الدين عبدالحميد، ط 2 القاهرة 1373هـ - 1954م جـ 1 ص 509.

7) الشريف المرتضى، طيف الخيال، تحقيق حسن كامل الصيرفي، الحلبي، ط 1، 1381هـ - 1962م، ص 19.

8) ابن عبدربه، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، منشورات دار الفكر، بيروت، دون تاريخ، جـ 1 ص 224.

9) التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف ط 4 القاهرة جـ 1، ص 217.

